

РУКОВОДСТВО

КЪ ПРАКТИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНІЮ

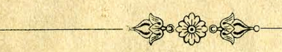
ГАРМОНІИ.

УЧЕБНИКЪ,

составленный

профессоромъ Московской Консерваторіи

П. Чайковскимъ.



Изданіе шестое.

Цѣна 1 р. 50 коп.



Собственность издателя.

Москва у П. Юргенсона.

Коммиссіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорск. Русскаго Музыкальн. Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Зенневальда.

1897.

Дозволено цензурою, Москва. 20 Ноября 1896 г.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

РУКОВОДСТВО

КЪ ПРАКТИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНІЮ

ГАРМОНІИ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

ВВЕДЕНІЕ.

Ученіе объ интервалахъ.

Хотя предполагается, что приступающій къ изученію искусства музыкальнаго сочиненія, достаточно подготовленъ къ тому обстоятельнымъ знаніемъ элементарнаго отдѣла музыкальной науки, мы считаемъ, однако же, не безполезнымъ предпослать нашему руководству краткое изложеніе ученія объ интервалахъ, такъ какъ шаткія объ этомъ предметѣ свѣдѣнія могутъ препятствовать успѣшному изученію гармоніи.

Подъ интерваломъ разумѣется отношеніе, образуемое между двумя звуками по высотѣ. Въ каждомъ интервалѣ звукъ, лежащій ниже, называется основнымъ. Наименованія интерваловъ соотвѣтствуютъ латинскому обозначенію отношенія, образуемаго между верхнимъ звукомъ и основнымъ.



Вслѣдствіе повышенія и пониженія одного изъ двухъ звуковъ, составляющихъ интерваллъ, онъ не измѣняется, но разстояніе между обоими звуками увеличивается или уменьшается. Для точнѣйшаго опредѣленія этихъ измѣненій интерваловъ существуютъ второстепенныя ихъ подраздѣленія. Одна группа интерваловъ (секунда, терція, секста, и септима) подраздѣляется на большіе, малые, увеличенные и уменьшенные; другая группа (прима, октава, квинта и кварта)—на чистые, увеличенные и уменьшенные.

Малые интервалы на полтона меньше большихъ; увеличенные на полтона больше большихъ и чистыхъ; уменьшенные на полтона меньше малыхъ и чистыхъ. Всѣ, построенные на первой ступени мажорной гаммы интервалы, суть большіе и чистые. Дабы они могли служить намъ нормой при измѣреніи всѣхъ вообще интерваловъ, посмотримъ, сколько въ каждомъ изъ нихъ тоновъ.

Въ большой секундѣ — цѣлый тонъ; въ большой терціи — два тона; въ чистой квартѣ — два съ половиной тона; въ чистой

квинтѣ — три съ половиной; въ большой секстѣ — четыре съ половиной; въ большой септимѣ — пять съ половиной; въ чистой октавѣ — шесть тоновъ. Чистая прима измѣренію не подлежитъ.

Теперь, зная подраздѣленія интерваловъ на роды и виды, а также средства измѣренія ихъ, мы имѣемъ полную возможность съ безусловной точностью опредѣлить каждое отношеніе каждыхъ двухъ звуковъ.

Для нагляднаго уясненія всего вышеизложеннаго, напишемъ таблицу всѣхъ интерваловъ, строющихся на нотѣ *C*.



Такимъ образомъ, измѣненіе большаго или чистаго интервала въ малый, увеличенный или уменьшенный, производится, какъ показано въ этой таблицѣ, чрезъ повышеніе или пониженіе верхняго звука; точно также, оставивъ верхній звукъ безъ измѣненія, можно поступить и съ основнымъ звукомъ, повышая его для полученія меньшихъ интерваловъ и понижая для большихъ, напр.:



*) **Буквой У мы обозначаемъ употребительные въ гармоніи интервалы.**

Интервалы, переходящіе за предѣлы октавы, представляютъ повторенія отношеній, образуемыхъ интервалами въ предѣлахъ октавы. Одна нона имѣетъ въ гармоніи самостоятельное значеніе.



Обращеніе интерваловъ происходитъ чрезъ перенесеніе верхняго звука на октаву внизъ, или нижняго на октаву вверхъ. При этомъ получаются отношенія, выражающіяся слѣдующими рядами цифръ:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Прима въ обращеніи даетъ октаву; секунда септиму; терція — сексту; кварта — квинту; квинта — кварту; секста — терцію; септима — секунду; октава — приму.



При этомъ большіе интервалы даютъ въ обращеніи малые; малые — большіе; увеличенные — уменьшенные; уменьшенные — увеличенные; чистые даютъ чистые же; напр.:



Интервалы, по впечатлѣнію, которое они производятъ, дѣлятся на консонансы, выражающіе собою покой, удовлетворяющіе сами себя, и диссонансы, представляющіе элементъ движенія, требующіе опоры въ слѣдующемъ за нимъ интервалѣ. Къ консонансамъ принадлежатъ: чистыя примы, октавы и квинты, а также терціи и сексты, большія и малыя. Изъ нихъ чистая прима, октава и квинта суть консонансы совершенные; большая и малая сексты и терціи — консонансы несовершенные. Секунды, септимы и всѣ увеличенные и уменьшенные интервалы принадлежатъ къ диссонансамъ. Чистая кварта есть нѣчто среднее между консонансомъ и диссонансомъ; однако же она ближе подходитъ къ послѣднимъ.

Ученіе о гармоніи.

1. Сочетанія музыкальныхъ звуковъ бываютъ двоякія: такія, въ которыхъ звуки слѣдуютъ одинъ за другимъ, и такія, въ которыхъ они слышатся одновременно. Сочетанія перваго рода называются мелодіей; сочетанія втораго рода — гармоніей. Изъ совокупнаго содѣйствія этихъ двухъ основныхъ элементовъ, съ присоединеніемъ къ нимъ элемента ритмическаго, распредѣляющаго тѣ и другія сочетанія по отношенію ко времени, получается матеріалъ музыкальнаго искусства. Предметомъ настоящаго руководства будутъ сочетанія одновременно слышимыхъ музыкальныхъ звуковъ, т. е. гармонія.

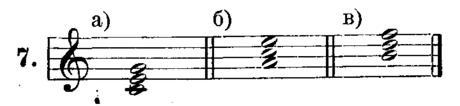
ЧАСТЬ I-ая.

2. Единовременныя сочетанія изъ трехъ, четырехъ или пяти звуковъ, расположенныхъ на разстояніи терціи другъ отъ друга, — называются аккордами. Самые существенные изъ нихъ суть тѣ, которые состоятъ изъ трехъ звуковъ, а потому и называются трезвучіями (Dreiklang, accord parfait). Состоя изъ консонирующихъ интерваловъ (терціи и квинты), они производятъ на музыкальное чувство впечатлѣніе покоя, въ противуположность четырехзвучнымъ и пятизвучнымъ аккордамъ, которые даютъ диссонирующіе интервалы, а потому, не находя въ самихъ себѣ удовлетворенія, ищутъ опоры въ консонирующемъ аккордѣ, т. е. требуютъ разрѣшенія въ трезвучіе.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Консонирующіе аккорды. Трезвучія.

3. Итакъ, трезвучіе состоитъ изъ трехъ терцеобразно-расположенныхъ звуковъ, напр.:



Нижній звукъ называется основнымъ тономъ или примой; лежащій непосредственно надъ нимъ – терціей, и наконецъ верхній — квинтою.

Трезвучія различаются другъ отъ друга смотря по тому, изъ какихъ именно терцій и квинтъ они образованы. Трезвучіе, имѣющее большую терцію и чистую квинту, называется большимъ или мажорнымъ (а); трезвучіе съ малой терціей и чистой же квинтой — малымъ или минорнымъ (б); трезвучіе же съ малой терціей и уменьшенной квинтой есть уменьшенное (в).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Трезвучія мажорной гаммы.

4. Если мы возьмемъ діатоническую мажорную гамму и будемъ строить на каждой ея ступени трезвучіе, то получимъ слѣдующій рядъ аккордовъ:



Большія трезвучія мы встрѣчаемъ на 1-ой, 4-ой и 5-ой ступеняхъ гаммы.



Эти аккорды, составляющіе сущность гармоніи мажорнаго строя, носятъ названія тѣхъ ступеней, на которыхъ они построены. Трезвучіе на первой ступени называется тоническимъ, трезвучіе на пятой — доминантовымъ, а трезвучіе на четвертой ступени — субдоминантовымъ.

5. Мы сказали, что большія трезвучія составляютъ сущност гармоніи мажорнаго лада. Дѣйствительно, заключая въ себѣ всѣ діатоническія ступени гаммы, и находясь въ глубокой внутренней связи между собой, они вполнѣ опредѣляютъ свою тональность и уже сами по себѣ достаточны для гармоническаго сопровожденія каждой мелодіи, не выходящей изъ предѣловъ даннаго мажорнаго лада. Связующее ихъ внутреннее родство объяснится очень легко, если мы вспомнимъ родство тѣхъ гаммъ, которыхъ они служатъ представителями. Трезвучія на 5-ой и 4-ой ступеняхъ, участвуя въ гармоніи даннаго лада въ качествѣ доминантоваго и субдоминантоваго трезвучій, суть въ то же время тоническія трезвучія двухъ ближайшихъ по квинтовому кругу ладовъ. Итакъ: внутренняя связь трехъ большихъ трезвучій мажорнаго лада есть отраженіе родства (по общности тетрахордовъ) трехъ рядомъ лежащихъ по квинтовому кругу ладовъ.

6. Малыя трезвучія въ мажорномъ ладу мы находимъ на 2-ой, 3-ей и 6-ой ступеняхъ гаммы. Малая терція минорнаго трезвучія сообщаетъ этому аккорду характеръ относительной слабости, мягкости, такъ что трезвучія этого рода, по значенію, которое они имѣютъ въ гармоніи, не могутъ стать на ряду съ мажорными трезвучіями; они существуютъ какъ бы для того, чтобы служить прекраснымъ контрастомъ къ силѣ и мощи послѣднихъ. Взаимная связь ихъ также близка какъ и связь мажорныхъ трезвучій, такъ какъ и они представляютъ собой три смежныхъ въ квинтовомъ кругѣ лада.



Что касается родства ихъ съ большими трезвучіями, то въ немъ мы видимъ отраженіе параллельнаго родства ладовъ, такъ какъ аккорды первой и шестой, пятой и третьей, четвертой и второй ступени, отстоятъ одинъ отъ другаго на разстояніи малой терціи.



Такимъ образомъ всю массу мажорныхъ и минорныхъ трезвучій мажорнаго лада мы можемъ раздѣлить на три группы, по два трезвучія въ каждой; тоническую изъ трезвучій на 1-ой и 6-ой ступеняхъ, доминантовую, изъ трезвучій на 5-ой и 3-ей и субдоминантовую, изъ трезвучій на 4-ой и 2-ой ступеняхъ.

7. Что касается трезвучія на 7-ой ступени, уменьшеннаго, то, по своему диссонирующему характеру, оно рѣзко отличается отъ остальныхъ шести трезвучій и мы обратимся къ подробному его разсмотрѣнію позднѣе, когда будутъ вполнѣ усвоены сочетанія большихъ и малыхъ трезвучій между собою.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Сочетаніе трезвучій мажорнаго лада.

8. Аккорды располагаются или по массамъ съ многочисленными повтореніями однихъ и тѣхъ же интерваловъ, какъ это бываетъ въ сочиненіяхъ для оркестра и для фортепьяно, или же распредѣляются на небольшое число самостоятельныхъ голосовъ. Чаще всего встрѣчается четырехголосное сложеніе гармоніи, какъ самое нормальное, соотвѣтствующее раздѣленію человѣческихъ голосовъ на сопрано, альтъ, теноръ и басъ. Мы будемъ держаться при изученіи гармоніи именно этого способа разложенія гармоніи по голосамъ; верхнимъ голосомъ будетъ сопрано, нижнимъ басъ; — оба эти голоса вмѣстѣ опредѣляются наименованіемъ крайнихъ голосовъ; изъ среднихъ голосовъ ближайшій къ сопрано будетъ альтъ, а непосредственно къ нему придвигающійся по направленію отъ баса вверхъ — теноръ.

9. Приступивъ къ примѣненію выше разсмотрѣнныхъ аккордовъ, мы въ теченіе нѣкотораго времени въ басу будемъ ставить исключительно основной тонъ аккорда. Въ верхнемъ голосѣ будетъ находиться одинъ изъ трехъ тоновъ, составляющихъ трезвучіе: основной, терція или квинта, а для двухъ среднихъ голосовъ возьмемъ по направленію отъ сопрано внизъ два ближайшихъ интервала трезвучія. Такимъ образомъ, взявъ изъ предѣловъ тона C-dur тоническое трезвучіе, мы расположимъ его на четыре голоса по одному изъ слѣдующихъ способовъ:



Эти три различные вида одного и того же трезвучія называются положеніями аккорда. Смотря по тому, который изъ интерваловъ трезвучія лежитъ въ верхнемъ голосѣ, положенія эти называются: первое—положеніемъ основнаго тона или положеніемъ октавы; второе — положеніемъ терціи, а третье—положеніемъ квинты.

10. Разсмотрѣвъ три различныя положенія трезвучія, мы находимъ, что въ каждомъ изъ нихъ основной тонъ употребленъ два раза, терція же и квинта по одному разу. Всегда ли такъ бываетъ? При свободномъ голосоведеніи гармонизаторъ воленъ удвоить любой изъ тоновъ трезвучія, но на настоящей точкѣ, будучи принуждены придвигать по правилу § 9 средніе голоса къ верхнему, мы на первое время лишены свободы. Впрочемъ удвоеніе основнаго тона будетъ всегда наиболѣе употребительнымъ; это зависитъ отъ самой природы *) трезвучія.

11. Мы говорили выше (§ 6) о внутреннемъ родствѣ, связующемъ консонирующія трезвучія мажорнаго лада. Кромѣ этого внутренняго родства имѣется между ними еще чисто внѣшняя связь, выражающаяся общими тонами. Такъ напр.: трезвучіе *c, e, g*, имѣетъ общій тонъ съ трезвучіемъ *g, h, d* посредствомъ тона *g*: а съ трезвучіемъ *f, a, c*, посредствомъ тона *c*. Вообще каждое трезвучіе, построенное на одной изъ ступеней гаммы, соединено общностью одного или двухъ тоновъ своихъ со всѣми

---

*) Подтвержденіемъ предпочтительнаго удвоенія основнаго тона служитъ такъ называемая *натуральная гамма*, дающая на три основныхъ тона двѣ квинты и одну терцію.

остальными, кромѣ тѣхъ двухъ, основные тоны коихъ лежатъ въ гаммѣ рядомъ. Итакъ трезвучіе *c* не имѣетъ связи съ *h* и *d*; трезвучіе *d* съ *c* и *e* и т. д.

Нижеслѣдующая таблица представляетъ отношеніе трезвучій между собою по внѣшней связи.

*) *C* ⟶ {*G*, *F*, *a*, *e*} *G* ⟶ {*C*, *e*, *d*} *F* ⟶ {*C*, *d*, *a*}

a ⟷ {*C*, *F*, *e*, *d*} *e* ⟷ {*G*, *C*, *a*} *d* ⟷ {*F*, *G*, *a*}

Для того чтобы сочетаніе двухъ трезвучій было правильно, или, что то-же самое, удовлетворяло бы вполнѣ требованіямъ музыкальнаго слуха, нужно, чтобы общій тонъ оставался на мѣстѣ, въ томъ-же голосѣ. Точное исполненіе этого правила сообщаетъ гармоніи текучесть, плавность и единство; съ другой стороны оно предохраняетъ начинающаго отъ множества грубыхъ ошибокъ, предотвратить которыя онъ иначе не межетъ. Возьмемъ напр. трезвучіе *C* въ положеніи октавы и будемъ поочередно соединять его съ другими связными по общности тоновъ трезвучіями. Какія положенія изберемъ мы для этихъ сочетаній? Очевидно тѣ, которыя даютъ возможность общій тонъ или оба общіе тона (если ихъ два) оставить въ тѣхъ же голосахъ. Слѣдовательно трезвучіе *G* мы употребимъ въ положеніи терціи, трезвучіе *F* въ положеніи квинты, *a* въ положеніи терціи и *e* въ положеніи квинты.



Такимъ образомъ ходъ и расположеніе верхнихъ трехъ голосовъ обусловливается общимъ тономъ. Что касается баса, то онъ можетъ идти и вверхъ и внизъ; но если приходится выбирать между скачкомъ на терцію и скачкомъ на сексту, то первый во всѣхъ отношеніяхъ предпочтителенъ **).

*) Мы выражаемъ мажорныя трезвучія большими, а минорныя — малыми буквами.

**) Такъ какъ это руководство преслѣдуетъ чисто практическія цѣли, то мы не будемъ безпрестанно вдаваться въ объясненія тѣхъ или другихъ прилагаемыхъ въ немъ совѣтовъ. Желательно однако было бы, чтобы ученикъ искалъ подтвержденія многочисленныхъ правилъ въ собственномъ чувствѣ. Для этого ему должно за инструментомъ испытывать основательность преподаваемыхъ ему правилъ. Вѣрный музыкальный инстинктъ сейчасъ же подскажетъ ему, что правила эти почерпнуты изъ требованій его же слуха.





Задачи.



Примѣчаніе I. Кромѣ исполненія этой задачи, требующей отъ ученика, чтобы къ готовому басу онъ приписалъ верхніе три голоса, слѣдуетъ еще, чтобы онъ написалъ себѣ цѣлую таблицу всевозможныхъ сочетаній каждаго трезвучія, и въ каждомъ положеніи со всѣми остальными. Для этого ему стоитъ только продолжать систематически строеніе тѣхъ сочетаній, которыя уже начаты въ настоящемъ § для трезвучія *C* въ положеніи октавы. Пусть не ужаснется начинающій тѣмъ, что съ перваго же урока ему приходится написать въ предѣлахъ одного тона 120 аккордовъ. Во первыхъ задача эта чисто механическаго свойства, а во вторыхъ нужно, чтобы всестороннимъ разъясненіемъ наипервѣйшихъ началъ предмета, учащійся сразу разсѣялъ свой суевѣрный страхъ къ, такъ называемой, *теоріи* или, какъ часто называется наука наша, къ *Генералъ-басу*.

Примѣчаніе II. При гармонизаціи басовъ избѣгать вести верхніе голоса высоко. Для этого не слѣдуетъ начинать съ высокаго положенія тоническаго трезвучія.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Сочетаніе трезвучій, не имѣющихъ внѣшней связи.

12. Въ предъидущей главѣ было говорено о красотѣ связныхъ, соединенныхъ общими тонами гармоній; это абсолютное совершенство аккордовыхъ сочетаній не исключаетъ однако возможности вводить въ гармонію сочетанія, хотя и менѣе плавныя, но въ данномъ случаѣ самою своею грубостью, рѣзкостью, удовлетворяющія наше чувство. Это объясняется цѣлью музыки—выражать разнообразныя настроенія души, не всегда изливающіяся въ формахъ мягкихъ, ласкающихъ ухо. Вотъ почему гармонія допускаетъ сочетанія аккордовъ, лишенныхъ внѣшней связи, хотя и соединенныхъ тѣмъ внутреннимъ родствомъ, о которомъ мы говорили въ § 5.

13. Для того, чтобы по возможности сплавить два лишенные внѣшней связи аккорда, не слѣдуетъ-ли избирать такія положенія, которыя бы давали возможность вести голоса мелодически плавно? Не слѣдуетъ-ли, избѣгая скачковъ, вести всѣ голоса въ ближайшіе интервалы, на секунду вверхъ или внизъ, напр. такъ?

16. 

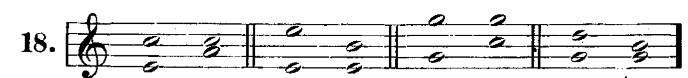
Но прежде чѣмъ отвѣтить на этотъ вопросъ, посмотримъ, какія вообще бываютъ движенія голосовъ.

Они бываютъ трехъ слѣдующихъ родовъ:

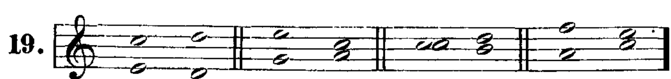
1) Прямое движеніе (motus rectus), когда два голоса идутъ въ одномъ направленіи, оба вверхъ или оба внизъ; напр.:

17. 

2) Косвенное движеніе (motus obliquus), когда одинъ голосъ движется, а другой стоитъ на мѣстѣ, напр.:

18. 

3) Противоположное движеніе (motus contrarius), когда одинъ голосъ идетъ вверхъ, а другой внизъ, напр.:

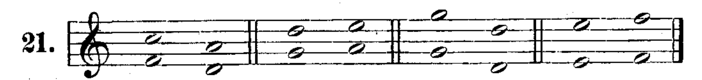
19. 

Всѣ эти различныя движенія встрѣчаются и допускаются при

послѣдованіи всякаго рода гармоній. Однако-же въ прямомъ движеніи слѣдуетъ различать такъ называемыя движенія параллельныя, когда голоса идутъ не только въ одномъ направленіи, но берутъ при этомъ тѣ же интервалы; напр. оба идутъ на секунду или на кварту вверхъ или внизъ:

20. 

Изъ числа этихъ параллелизмовъ иные отличаются чрезвычайною мягкостью, а потому допускаются наравнѣ со всѣми остальными движеніями, другіе же, потому-ли, что оскорбляютъ требованія слуха, или противорѣчатъ условіямъ самостоятельнаго хода голосовъ, запрещаются. Сюда относятся ходы голосовъ параллельными квинтами и октавами.

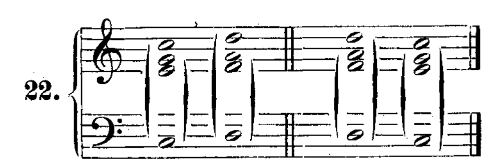
21. 

Примѣчаніе. Для того, чтобы уяснить себѣ причину запрещенія октавъ, вспомнимъ, что здѣсь дѣло идетъ не о тѣхъ гармоническихъ массахъ, которыя встрѣчаются въ фортепьянной или оркестровой музыкѣ, а о самостоятельномъ четырехголосіи, не допускающемъ повтореній и удвоеній. Прибавимъ еще, что если ученикъ задастся вопросомъ: одни-ли только параллелизмы квинтъ и октавъ запрещаются и въ какой мѣрѣ возможны параллелизмы напр. диссонирующихъ интерваловъ,—то пусть онъ не смущается. Мы имѣемъ подъ рукою пока лишь такія звуковыя сочетанія, гдѣ подобные случаи немыслимы.

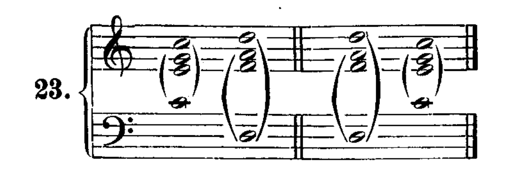
И такъ скажемъ разъ навсегда, что школа запрещаетъ ходы голосовъ параллельными квинтами и октавами.

Теперь мы можемъ отвѣтить на вопросъ, предложенный въ началѣ настоящаго §.

Соединяя два трезвучія, не имѣющія внѣшней связи, нельзя вести всѣ голоса на секунду вверхъ или на секунду внизъ, такъ какъ подобное послѣдованіе дастъ запрещенные параллельные ходы квинтами и октавами.

22. 

Чтобы избѣгнуть этихъ ошибокъ, мы должны обратиться къ противоположному движенію, не дѣлая однакожъ по возможности прыжковъ. Мы не исправимъ ошибки, если поведемъ вмѣсто секунды на септиму въ противоположномъ движеніи: не говоря уже о томъ, что въ такомъ случаѣ квинты и октавы все же останутся квинтами и октавами,



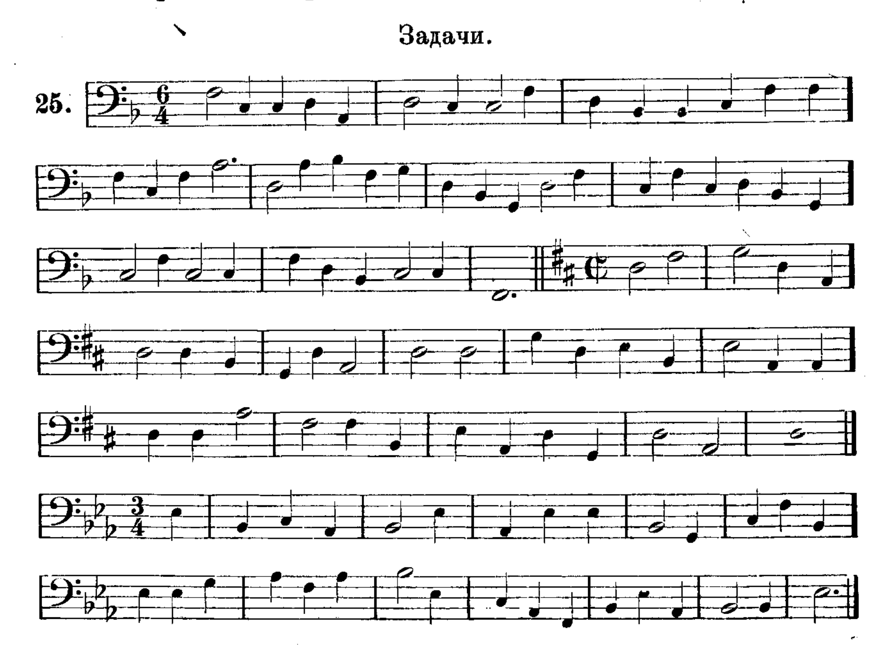
мы получимъ до крайности некрасивый въ мелодическомъ отношенiи скачокъ нижняго голоса на септиму.

Напротивъ, мы оставимъ басу мелодическое движенiе его на секунду вверхъ или секунду внизъ; верхнiе же три голоса поведемъ въ противуположномъ направленiи въ ближайшiе интервалы аккорда.



Теперь мы имѣемъ возможность употреблять въ предѣлахъ мажорнаго тона всѣ его консонирующiя трезвучiя и во всѣхъ положенiяхъ. Кромѣ разрѣшенiя нижеслѣдующихъ задачъ опять совѣтуемъ, дабы освоиться съ изложеннымъ въ этой главѣ правиломъ, написать въ различныхъ тонахъ всякаго рода несвязныя сочетанiя трезвучiй, а кромѣ того упражнять себя за инструментомъ, играя всѣ дозволенныя гармоническiя послѣдованiя и притомъ въ различныхъ тонахъ.

Задачи.



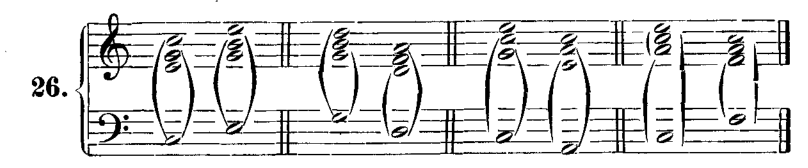
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Уклоненiя отъ правилъ сочетанiя связныхъ аккордовъ.

14. Подчинившись правилу объ оставленiи общаго тона въ томъ же голосѣ, мы получили гармонiю стройную, плавную, связную; но безусловное исполненiе правила необходимо на столько, на сколько оно не стѣсняетъ насъ въ достиженiи нашей главной цѣли—всесторонняго развитiя свободы голосовъ. Мы будемъ постепенно приближаться къ этой цѣли, мало-помалу освобождаясь отъ предохраняющихъ начинающаго гармонизатора правилъ. Уже теперь мы можемъ встрѣтить надобность отступить отъ вышеупомянутыхъ правилъ, если замѣтимъ, что ходъ голосовъ отъ того выиграетъ. Такъ напримѣръ, мы уже замѣтили раньше, что верхняя группа голосовъ не должна вращаться въ высокихъ регистрахъ; если мы находимъ, что въ данномъ случаѣ уклоненiе отъ правила дало бы намъ возможность вывести эти голоса изъ этого неестественнаго расположенiя,—то уклонимся отъ правила, соблюдая однако-же всякiя предосторожности.

Эти предосторожности состоятъ въ слѣдующемъ:

1) Какъ бы ни были близки по внутренней и внѣшней связи два трезвучiя, они не могутъ быть взяты оба въ одномъ и томъ же положенiи; неизбѣжнымъ слѣдствiемъ было бы запрещенное послѣдованiе квинтъ и октавъ, напр.:



2) Верхнiй голосъ не долженъ дѣлать скачковъ болѣе, чѣмъ на кварту:

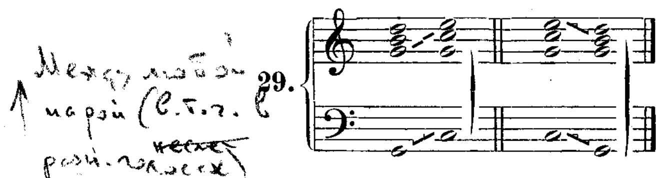


3) Басъ и верхнiе голоса, въ случаѣ отступленiя отъ правила, должны идти въ противоположномъ движенiи, иначе произойдутъ некрасивыя послѣдованiя скрытыхъ квинтъ или скрытыхъ октавъ.

Кромѣ параллельныхъ квинтъ и октавъ, называемыхъ явными, существуютъ еще квинты и октавы скрытыя, образующiяся при слѣдованiи двухъ голосовъ къ квинтѣ или октавѣ въ прямомъ движенiи.



Эти скрытыя послѣдованія вовсе не производятъ непріятнаго впечатлѣнія, если есть между аккордами общій тонъ, оставленный въ томъ-же голосѣ; напр.:



Если же правило внѣшней связи нарушено, то скрытыя квинты и октавы весьма замѣтны; напр.:



Тѣ-же сочетанія дѣлаются возможны и красивы, если есть протовоположное движеніе, предохраняющее отъ скрытыхъ послѣдованій.



Итакъ, при разрѣшеніи нижеслѣдующихъ задачъ, можно дозволять себѣ уклоненія отъ извѣстнаго правила, если данный басъ допускаетъ противоположное движеніе.

Впрочемъ если вводный тонъ, въ качествѣ терціи трезвучія на доминантѣ, находится въ верхнемъ голосѣ, и послѣ него слѣдуетъ тоническое трезвучіе, то онъ получаетъ стремленіе идти вверхъ и тогда уклоненіе не дозволительно. Но, находясь въ среднихъ голосахъ, вводный тонъ можетъ уклониться на терцію внизъ.



То же самое слѣдуетъ сказать и о терціи трезвучія на тоникѣ, если за нимъ слѣдуетъ трезвучіе на субдоминатѣ. Они

относятся другъ къ другу, какъ доминанта къ тоникѣ, и потому терція перваго имѣетъ всѣ свойства вводнаго тона.



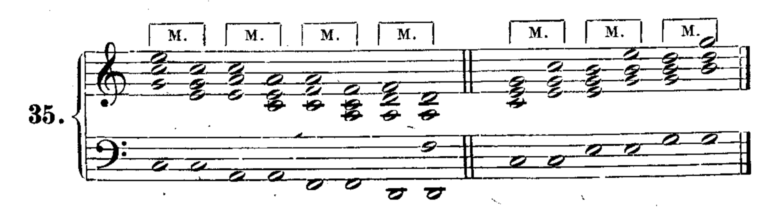
Задачи.

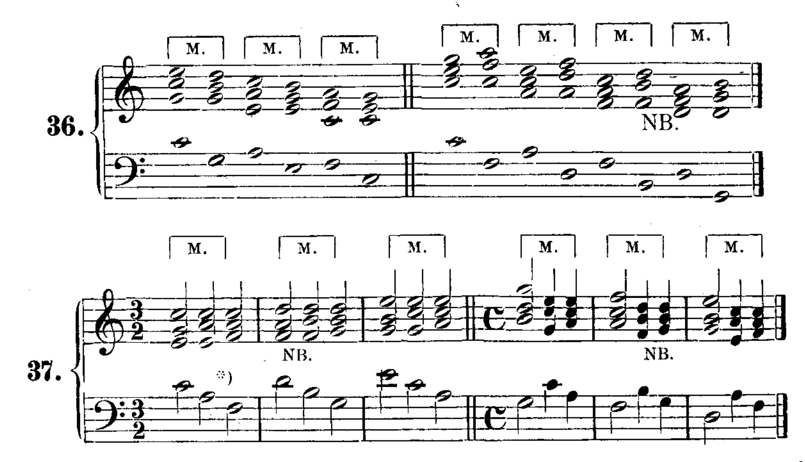


ГЛАВА ПЯТАЯ.

Гармоническія секвенціи.

15. Подъ гармонической секвенціей подразумѣвается такое послѣдованіе аккордовъ, гдѣ мотивъ, состоящій изъ двухъ или бóльшаго числа аккордовъ, нѣсколько разъ повторяется, но на другихъ ступеняхъ, постепенно понижаясь или повышаясь. При повтореніяхъ голоса должны располагаться точно такъ же какъ въ мотивѣ. Мотивъ этотъ можетъ быть составленъ изъ различныхъ положеній одного и того же аккорда или изъ различныхъ аккордовъ въ правильномъ сочетаніи.





16. Въ мѣстахъ означенныхъ NB., мы встрѣчаемъ трезвучіе на 7-ой ступени. Уменьшенное трезвучіе имѣетъ диссонирующую уменьшенную квинту и поэтому не можетъ быть столь свободно употребляемо, какъ другія трезвучія лада. Пользованіе этимъ аккордомъ сопряжено вообще съ большими затрудненіями, и мы будемъ обращаться къ нему съ крайнею осторожностью. Появленіе его въ секвенціи достаточно оправдывается тѣмъ, что повтореніе мотива и дальнѣйшее проведеніе секвенціи часто были бы невозможны, еслибъ мы безусловно его избѣгали.

17. Здѣсь мы упомянемъ кстати, что въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ уменьшенное трезвучіе можетъ встрѣтиться и внѣ секвенціи. Это бываетъ, когда оно съ обѣихъ сторонъ поддержано связными трезвучіями, при чемъ общіе тоны должны обязательно оставаться въ тѣхъ же голосахъ; напр.



*) Несогласно съ правиломъ § 11, басъ, вмѣсто терціи внизъ, идетъ здѣсь на сексту вверхъ; но это можно себѣ дозволить для повторенія мотива.

**) Мы отмѣчаемъ въ басу мѣста, гдѣ появляются секвенціи и гдѣ, слѣдовательно, голоса должны располагаться согласно мотиву.



ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Гармонія минорнаго лада.

18. Гармонія минорнаго лада строится на такъ называемой гармонической минорной гаммѣ; она состоитъ изъ ступеней параллельной ей мажорной гаммы, но, дабы получить вводный тонъ, необходимость котораго уяснится впослѣдствіи, при разсмотрѣніи каденціи *), седьмая ступень повышается на полтона, вслѣдствіе чего между нею и шестой ступенью образуется характеристическій интервалъ увеличенной секунды.



Другія, такъ называемыя мелодическія минорныя гаммы, не имѣютъ никакого значенія для гармоніи, ибо, какъ показы-

*) *Каденція* есть послѣдованіе трезвучій на доминантѣ и тоникѣ, замыкающее сочиненіе. О нихъ будетъ говориться подробнѣе.

ваетъ и самое ихъ названіе, онѣ суть видоизмѣненія систематической гаммы, сдѣланныя съ цѣлью скрыть немелодическій ходъ шестой ступени на полтора тона вверхъ.

19. Построивъ трезвучія на ступеняхъ гармонической минорной гаммы, мы найдемъ, что она даетъ лишь четыре консонирующихъ трезвучія, изъ коихъ два (тоническое и субдоминантовое) минорныя, а другія два (доминантовое и трезвучіе на шестой ступени)—мажорныя.



Остальныя трезвучія имѣютъ диссонирующіе интервалы уменьшенныхъ и увеличенныхъ квинтъ.

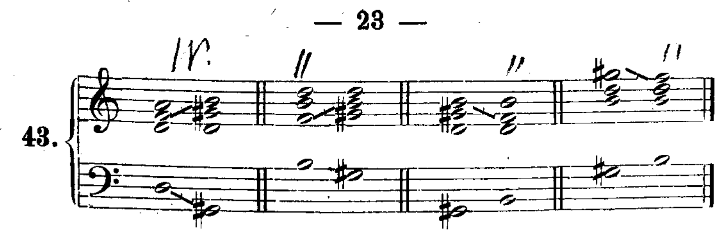


Такъ какъ мы уже имѣли случай говорить, что сущность гармоніи составляютъ самостоятельныя, находящія въ самихъ себѣ удовлетвореніе, консонирующія трезвучія, то не станемъ доказывать, что минорная гармонія беднѣе, ограниченнѣе средствами, чѣмъ мажорная.

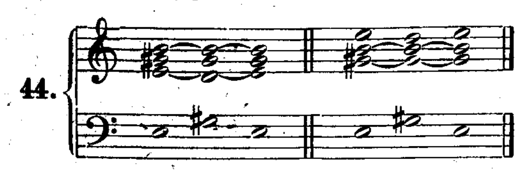
20. При сочетаніи между собою консонирующихъ трезвучій минорнаго лада мы будемъ придерживаться правилъ, изложенныхъ въ предъидущихъ главахъ; что касается двухъ уменьшенныхъ трезвучій на второй и седьмой ступеняхъ и трезвучія на третьей, имѣющаго увеличенную квинту и потому называемаго **увеличеннымъ**, то объ участіи ихъ въ гармоническихъ послѣдованіяхъ минорнаго лада слѣдуетъ сдѣлать нѣсколько замѣчаній.

Извѣстно уже, что диссонирующіе аккорды должны искать или внѣшней опоры, въ связности ихъ съ двумя сосѣдними трезвучіями, или же внутренней, въ необходимости проведенія **мотива**. Но гармоническая секвенція, оправдывавшая въ мажорномъ ладу появленіе уменьшеннаго трезвучія, немыслима въ минорномъ по причинѣ относительнаго множества диссонирующихъ трезвучій; остается слѣдовательно посмотрѣть, есть-ли возможность употреблять уменьшенныя и увеличенныя трезвучія внѣ секвенціи, окружая ихъ съ обѣихъ сторонъ консонирующими аккордами.

I. **Уменьшенное трезвучіе на седьмой ступени** находится въ связи съ трезвучіями на второй, четвертой и пятой ступеняхъ; изъ нихъ только доминантовое трезвучіе можетъ служить ему надлежащей опорой, такъ какъ остальныя два принуждаютъ вести одинъ изъ голосовъ на увеличенную секунду вверхъ, чего слѣдуетъ тщательно избѣгать.



Итакъ, трезвучіе это представляетъ возможность сочетанія только съ доминантовымъ, причемъ оба общіе тона должны оставаться на мѣстѣ, напр.:



Замѣтимъ, однако-же, что послѣдованіе это, хотя и возможно, но встрѣчается **весьма рѣдко**.

II. **Уменьшенное трезвучіе на второй ступени** допускаетъ сочетанія съ трезвучіями на четвертой, пятой и шестой ступеняхъ, съ тѣмъ однако-же, чтобы не было при этомъ вопервыхъ скрытыхъ октавъ и квинтъ, а во-вторыхъ,—хода увеличенной секунды. Для избѣжанія послѣдняго случая, при сочетаніи съ трезвучіемъ на доминантѣ, слѣдуетъ употреблять противоположное движеніе.



III. **Увеличенное трезвучіе** безъ затрудненія можетъ быть соединено съ трезвучіями на первой, пятой и шестой ступеняхъ. Замѣтимъ впрочемъ, что аккордъ этотъ, въ качествѣ діатоническаго трезвучія употребляется рѣдко. Мы встрѣтимся съ нимъ позже, въ качествѣ хроматическаго, часто употребляемаго аккорда.



21. Въ предъидущемъ § (п. I) было упомянуто, что слѣдуетъ всячески избѣгать хода увеличенной секунды съ шестой на седьмую ступень. Поэтому, при весьма употребительномъ послѣдованіи трезвучій на пятой и шестой ступеняхъ, вводный тонъ (терцію перваго) ведутъ вверхъ, вслѣдствіе чего получается

тrезвучіе на шестой ступени съ удвоенной терціей и съ уклоняющимся отъ общаго правила расположеніемъ голосовъ.


47.

При обратномъ послѣдованіи этихъ аккордовъ, рѣже встрѣчаемомъ, дѣлается то-же самое, т. е. удваивается терція перваго аккорда.


48.

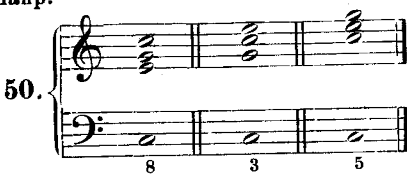
Задачи.





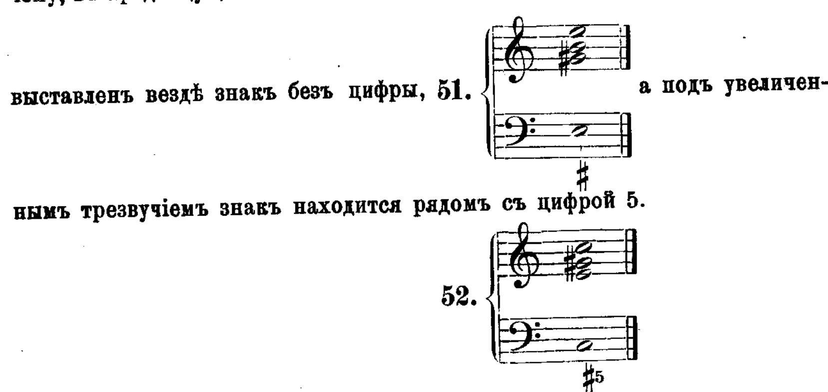
Примѣчаніе. Цифры и знаки, встрѣчаемые подъ нотами даннаго баса въ настоящихъ задачахъ, суть знаки такъ называемаго *цифрованнаго баса* или *генералъ-баса*. Этотъ способъ обозначенія аккордовъ состоитъ въ томъ, что подъ, или надъ нотами баса, выставляются цифры и знаки, выражающіе гармонію. По мѣрѣ ознакомленія съ новыми гармоническими формами, мы будемъ указывать способъ, коимъ они цифруются. Теперь достаточно будетъ указать на слѣдующія правила.

а) Основныя трезвучія (исключительно намъ до сихъ поръ извѣстныя), обозначаются, согласно интерваламъ, изъ коихъ они составлены, цифрами 3, 5, 8, $\frac{3}{5}$; $\frac{5}{3}$; $\frac{5}{8}$ но они требуютъ обозначенія въ генералъ-басѣ лишь въ нѣкоторыхъ особыхъ случаяхъ; большею же частью вовсе не цифруются, такъ что басовая нота безъ цифры всегда означаетъ основное трезвучіе. Отдѣльныя цифры 3, или 5, или 8, очень часто ставятся для обозначенія положенія аккорда, напр.


50.

б) Знаки повышенія и пониженія, не находящіеся въ ключѣ, а также отказы, должны быть непремѣнно выставлены въ генералъ-басѣ; при этомъ знакъ, относящійся къ терціи аккорда, не сопровождается цифрой; знакъ же, относящійся къ другому интервалу, ставится рядомъ (большею частью съ лѣвой стороны) съ цифрой, выражающею этотъ интервалъ. Вотъ почему, въ предъидущихъ данныхъ басахъ, подъ доминантовымъ трезвучіемъ

выставленъ вездѣ знакъ безъ цифры, 51. а подъ увеличеннымъ трезвучіемъ знакъ находится рядомъ съ цифрой 5.

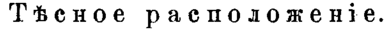

52.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Широкое расположеніе аккордовъ.

22. Расположеніе голосовъ въ гармоніи, когда альтъ и теноръ занимаютъ ближайшіе интервалы по направленію отъ верхняго

голоса внизъ—называется тѣснымъ. Противоположный способъ называется широкимъ; онъ состоитъ въ томъ, что средніе голоса отдѣляются отъ верхняго и другъ отъ друга на два интервалла такъ, что альтъ занимаетъ бывшее мѣсто тенора, а теноръ принимаетъ на себя бывшій альтовый голосъ, но октавой ниже. Такимъ образомъ одинъ и тотъ же рядъ аккордовъ можетъ быть расположенъ по слѣдующимъ двумъ способамъ.



Тѣсное расположеніе.



Этотъ чисто механическій способъ перестановки среднихъ голосовъ служитъ признакомъ того, что наше голосоведеніе еще не свободно; средніе голоса еще въ полной зависимости отъ верхняго голоса и, хотя аккорды чаще и выгоднѣе всего располагаются на голоса однимъ изъ извѣстныхъ намъ двухъ способовъ, которые мы назовемъ нормальными, – но истинная красота гармоніи требуетъ полной независимости каждаго голоса, такъ чтобы голосоведеніе не придерживалось бы исключительно ни перваго, ни втораго способовъ, а состояло изъ смѣшенія того и другаго съ прибавленіемъ еще всевозможныхъ иныхъ способовъ ненормальнаго распредѣленія голосовъ.

Задача. Достаточно будетъ гармонизировать съ широкимъ расположеніемъ голосовъ три или четыре изъ прежнихъ басовъ.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Обращенія трезвучій.

23. Въ басу не всегда находится основной тонъ трезвучія; въ немъ можетъ встрѣтиться и терція, и квинта. Такое трезвучіе, которое построено не на основномъ тонѣ, а на терціи или квинтѣ, называется обращеннымъ, а самый процессъ перемѣщенія основнаго тона изъ баса въ верхніе голоса—обращеніемъ (Umkehrung, renversement). Трезвучіе имѣетъ два обращенія:



Обращеніе первое, по интерваламъ, которые образуются между басомъ и верхними голосами, называется терц-секстаккордомъ, или чаще просто, секстаккордомъ. Обращеніе второе носитъ названіе кварт-секстаккорда.

Кромѣ внѣшняго различія между основнымъ трезвучіемъ и его обращеніями, существуетъ еще внутреннее, проявляющееся въ значеніи, которое они имѣютъ въ гармоніи, въ впечатлѣніи, которое они производятъ. Трезвучіе имѣетъ совершенный консонансъ: чистую квинту, сообщающую ему характеръ безусловнаго покоя, полной законченности; это аккордъ совершенный — accord parfait, какъ его называютъ французы. Обращенія трезвучія, лишенныя совершенныхъ консонансовъ, значительно утрачиваютъ уже характеръ покоя; они представляютъ собою сочетанія, свойственныя понятію движенія; вотъ почему они встрѣчаются среди сочиненія, рѣдко въ началѣ и никогда въ концѣ. Поэтому свободное примѣненіе обращеній сопряжено съ нѣкоторыми затрудненіями, и теорія даетъ правила, предостерегающія отъ неумѣстнаго ихъ употребленія.

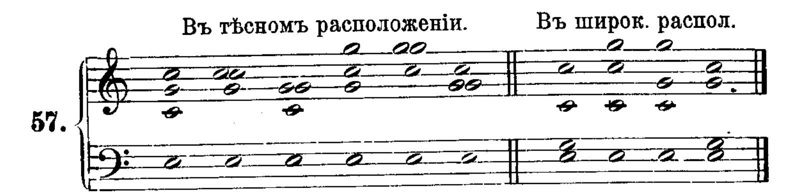
Къ этимъ правиламъ мы обратимся позднѣе при гармонизаціи данныхъ голосовъ.

24. Въ основномъ трезвучіи удваивался всегда основной тонъ; это сдѣлалось само собою вслѣдствіе придвиженія среднихъ голосовъ къ верхнему или расположенія ихъ черезъ два интервалла въ широкомъ положеніи. Мы замѣтили въ свое время, что этотъ способъ удвоенія не только самый обыкновенный, но и самый лучшій, зависящій отъ природы трезвучія (натуральная гамма). Если мы будемъ и въ обращеніяхъ располагать средніе голоса по прежнему, то получимъ слѣдующіе виды аккордовъ:



Такимъ образомъ въ секстаккордѣ получилась удвоенная терція, а въ кварт-секстаккордѣ удвоенная квинта трезвучія.

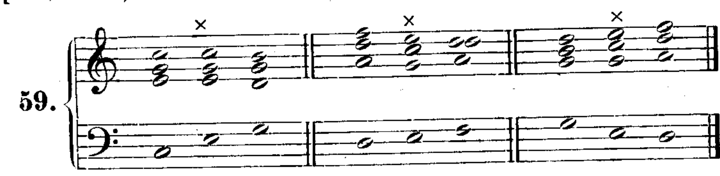
Но такъ какъ удвоеніе терціи неестественно, несогласно съ требованіями слуха,—то поэтому въ секстаккордѣ большею частью удваиваютъ основной тонъ или квинту, вслѣдствіе чего голоса располагаются ненормально.



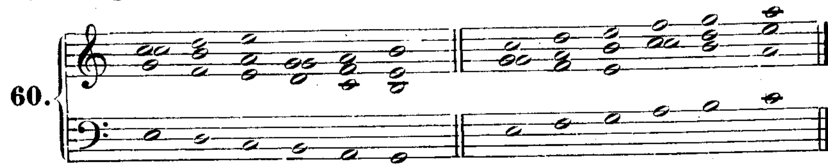
Выборъ того или другаго удвоенія зависитъ отъ распредѣленія голосовъ въ предъидущемъ аккордѣ, а также отъ сочетанія секстаккорда съ слѣдующимъ за нимъ аккордомъ.



Впрочемъ, удвоеніе терціи въ секстаккордѣ нисколько не запрещается, если оно оправдывается голосоведеніемъ.



Примѣчаніе. Иногда встрѣчается цѣлый рядъ секстаккордовъ, гаммообразно слѣдующихъ одинъ за другимъ. Въ такихъ случаяхъ лучше всего вести два голоса параллельно съ басомъ, а третій въ противоположномъ движеніи, такъ что получаются поочередно аккорды съ удвоеніемъ основнаго тона, терціи и квинты; всего удобнѣе начинать это послѣдованіе съ удвоенія примы, если басъ идетъ внизъ, и съ удвоенія квинты, если басъ идетъ вверхъ.





Въ секстаккордѣ отъ трезвучія на доминантѣ, терція (вводный тонъ) никогда не удваивается, если послѣ него слѣдуетъ тоническое трезвучіе.



Удвоеніе **квинты** не имѣетъ ничего непріятнаго; поэтому при употребленіи кварт-секстаккорда можно придерживаться неуклонно правила придвиженія среднихъ голосовъ къ верхнему. Впрочемъ, для избѣжанія скрытыхъ октавъ, которыхъ квартсекстаккордъ рѣшительно не переноситъ, можно дозволить себѣ уклоненіе отъ этого правила и удвоить основной тонъ.



25. Хотя мы будемъ имѣть случай говорить подробно о квартсекстаккордѣ, но замѣтимъ здѣсь, что это обращеніе представляетъ значительныя трудности при свободномъ его примѣненіи, что оно употребляется рѣже всѣхъ остальныхъ видовъ трезвучія и что по преимуществу оно важно въ заключительной гармонической формѣ, называемой **каденціей**.

Задачи.

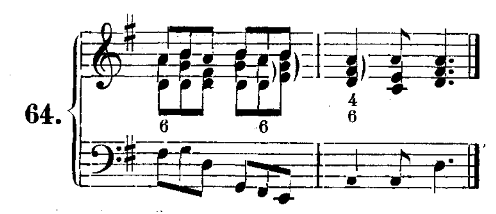




Примѣчаніе I. Обращенія цифруются согласно своимъ названіямъ, первое цифрой 6, второе цифрами $\frac{4}{6}$.

Примѣчаніе II. Нужно весьма тщательно слѣдить за запрещенными послѣдованіями; требуется на первыхъ порахъ много вниманія, чтобы ихъ вовсе избѣжать. Весьма часто, ради ихъ избѣжанія, приходится мѣнять положенія аккордовъ. Такъ напр., если въ послѣднихъ двухъ тактахъ 4-ой задачи написать трезвучіе *G* на четвертомъ времени предпослѣдняго такта въ положеніи терціи и затѣмъ вести голоса въ ближайшіе интервалы, то получатся три квинты сряду.

64.



Если же это трезвучіе *G* мы употребимъ въ положеніи квинты, то запрещенныхъ послѣдованій не будетъ.

65.



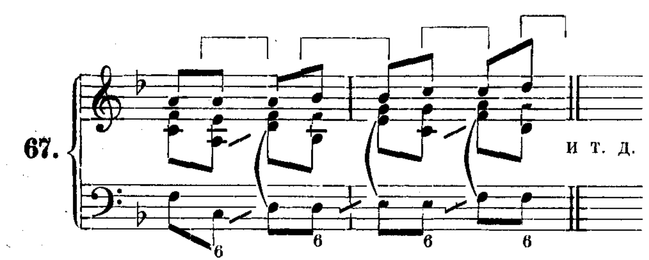
Что касается скрытыхъ послѣдованій, то ихъ нужно избѣгать по возможности, но слѣдуетъ помнить, что они не вовсе запрещаются, и если голосоведеніе того требуетъ, мы не сочтемъ ихъ за ошибку. Такъ напр., въ нижеслѣдующей секвенціи скрытыя октавы не произведутъ непріятнаго впечатлѣнія, такъ какъ онѣ достаточно оправдываются проведеніемъ мотива:

66.



Гораздо было бы хуже, еслибъ скрытыя октавы появились не при повтореніи мотива, а въ самомъ мотивѣ:

67.



Вообще, при исполненіи этихъ задачъ ученикъ встрѣтитъ множество маленькихъ затрудненій, которыя теорія предвидѣть не можетъ, и которыя разъяснятся ему по мѣрѣ того, какъ онъ будетъ развивать свою технику.

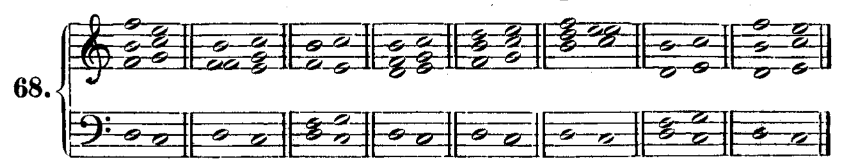
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Обращенія уменьшенныхъ и увеличеннаго трезвучій.

26. Первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія имѣетъ большое значеніе въ гармоніи и, въ противоположность обращеніямъ другихъ трезвучій, оно употребительнѣе своего основнаго вида. Это происходитъ отъ того, что секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія есть аккордъ консонирующій, такъ какъ между басомъ и верхними голосами образуются терціи и сексты; напротивъ, основной видъ даетъ гармонію, диссонирующую по причинѣ заключающейся въ немъ уменьшенной квинты. Что касается втораго обращенія этого аккорда, то оно весьма некрасиво и почти никогда не употребляется за исключеніемъ трехголоснаго сложенія.

27. Относительно сочетанія секстаккорда уменьшеннаго трезвучія съ другими аккордами лада, нужно различать слѣдующіе

два случая: 1) когда онъ стоитъ предъ тоническимъ трезвучіемъ, и 2) когда онъ стоитъ предъ другими трезвучіями лада. Въ первомъ случаѣ, основной тонъ уменьшеннаго трезвучія получаетъ характеръ вводнаго тона, вслѣдствіе чего требуетъ веденія вверхъ, а потому не можетъ быть удвоенъ. Предпочтительно удваивается квинта, а иногда и терція.



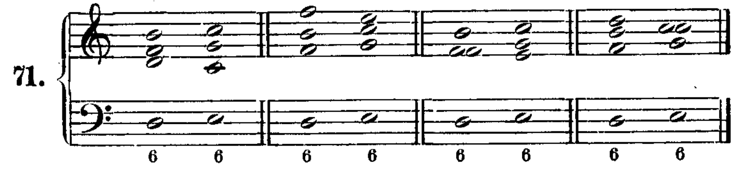
Такъ какъ вводный тонъ непремѣнно долженъ идти въ тонику на полтона вверхъ, то квинта трезвучія, лежащая выше основнаго, т. е. вводнаго тона, не можетъ идти вверхъ, ибо въ противномъ случаѣ произойдутъ запрещенныя послѣдованія.



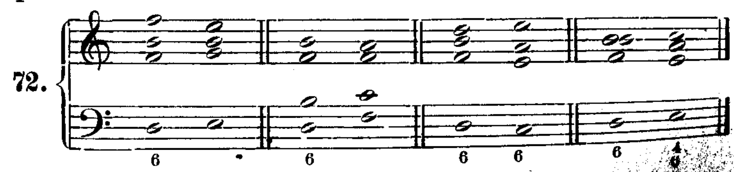
Вотъ почему слѣдуетъ избѣгать такихъ положеній секстаккорда уменьшеннаго трезвучія, гдѣ обѣ квинты лежатъ выше основнаго тона.



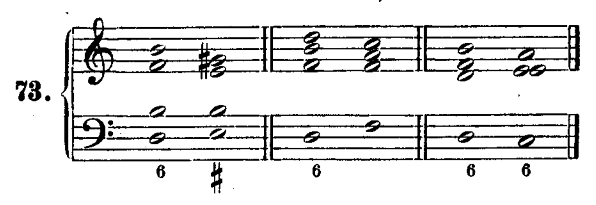
Сочетанія секст-аккордовъ уменьшеннаго и тоническаго трезвучій встрѣчаются нерѣдко.



Во второмъ случаѣ основной тонъ, не имѣя характера вводнаго тона, удваивается преимущественно, какъ во всѣхъ секстаккордахъ.



Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія на второй ступени употребляется по общимъ правиламъ.



28. Обращенія увеличеннаго трезвучія на третьей ступени минорнаго лада, относительно сочетаній ихъ съ остальными, хотя бы и связными трезвучіями, представляютъ столько трудностей, что мы предпочтемъ воздерживаться отъ ихъ употребленія, тѣмъ болѣе, что впослѣдствіи мы возвратимся къ этому аккорду и встрѣтимъ его въ качествѣ **проходящей** гармоніи мажорнаго лада.

Задачи.





Примѣчаніе. Встрѣчаемые въ послѣднихъ трехъ задачахъ знаки при цифрахъ поставлены на основаніи правила, изложеннаго въ п. *б* примѣчанія къ § 21.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

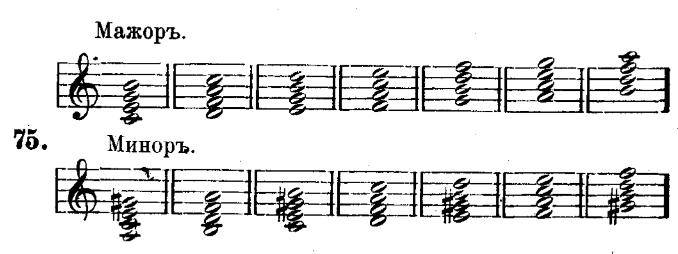
Диссонирующія гармоніи, септаккорды и нонаккорды.

Всѣ аккорды, состоящіе изъ четырехъ и пяти звуковъ—суть диссонирующіе, такъ какъ между ихъ основнымъ тономъ и верхнимъ образуются интервалы септимъ и нонъ. Аккорды эти не составляютъ самостоятельныхъ гармоній и находятъ свою опору и оправданіе въ послѣдующемъ аккордѣ. Этотъ процессъ веденія диссонирующаго аккорда въ консонирующій, называется разрѣшеніемъ. Каждый септаккордъ требуетъ разрѣшенія въ соотвѣтствующее трезвучіе.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

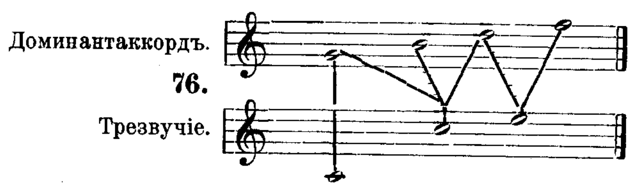
Доминантаккордъ.

29. Если на ступеняхъ діатонической гаммы мы построимъ трезвучія и къ каждому трезвучію прибавимъ терцію сверху, то получимъ рядъ септаккордовъ.



Изъ всѣхъ этихъ септаккордовъ важнѣйшій и употребительнѣйшій тотъ, который находится на пятой ступени. Онъ называется доминантъ-септаккордомъ, или чаще доминантаккордомъ, и требуетъ разрѣшенія въ тоническое трезвучіе. Разрѣшеніе это дѣлается по слѣдующимъ законамъ: септима разрѣшается (какъ всѣ диссонансы) внизъ на одну ступень, въ терцію трезвучія; квинта—на ступень вверхъ или на ступень внизъ, въ приму или терцію трезвучія; гораздо чаще въ приму; терція (вводный тонъ) идетъ вверхъ на ступень въ тонику и,

наконецъ, основной тонъ — въ основной же тонъ на кварту вверхъ или на квинту внизъ.



При разрѣшеніи доминантаккорда, основанномъ на требованіяхъ слуха, получается трезвучіе, лишенное квинты, неполное; это видно изъ слѣдующихъ сочетаній различныхъ положеній доминантаккорда съ ихъ разрѣшеніями.



Чтобы получить доминантаккордъ въ положеніи основнаго тона, необходимо выпустить одинъ изъ интерваловъ аккорда, такъ какъ удвоенный основной тонъ, лишаетъ насъ возможности употребить въ остальныхъ двухъ голосахъ терцію, квинту и септиму. Почти всегда выпускаютъ квинту, какъ наименѣе существенный интервалъ септаккорда; въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ выпускаютъ терцію.



Какъ видно изъ этихъ двухъ примѣровъ, основной тонъ, находящійся въ басу, разрѣшился согласно правилу; верхній же основной тонъ, дабы не произошло запрещенныхъ октавъ, долженъ остаться на мѣстѣ, т. е. разрѣшиться въ квинту трезвучія. Вслѣдствіе послѣдняго обстоятельства сочетаніе доминантаккорда съ тоникой получаетъ бо́льшую связность, да кромѣ того даетъ при разрѣшеніи трезвучіе полное, съ квинтой; ради этой цѣли и въ положеніяхъ терціи и септимы часто выпускаютъ квинту, удваивая вмѣсто нея основной тонъ.



30. Доминантаккордъ имѣетъ три обращенія:



Названія ихъ соотвѣтствуютъ названіямъ тѣхъ интерваловъ, которые образуются между басомъ съ одной стороны и существенными тонами доминантаккорда, т. е. септимой и примой съ другой; такимъ образомъ 1-ое обращеніе получило названіе квинт-секстаккорда, 2-ое — терц-квартаккорда, 3-е — секундаккорда.

Разрѣшаются обращенія по законамъ, изложеннымъ въ предъидущихъ §§, съ той разницей, что основной тонъ, находясь въ среднихъ голосахъ или въ верхнемъ, остается на мѣстѣ, такъ что получается всегда трезвучіе полное, съ квинтой.

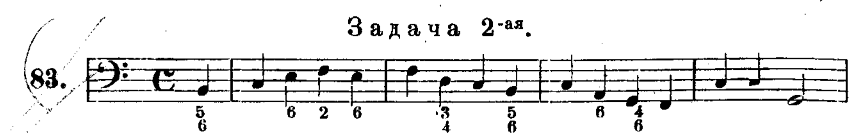


Замѣтимъ здѣсь, что квинта доминантаккорда какъ и въ основномъ видѣ, такъ и въ обращеніяхъ почти всегда разрѣшается внизъ, но если голосоведеніе того требуетъ, она можетъ идти и вверхъ, производя такимъ образомъ трезвучіе съ удвоенной терціей.



Задача 1-ая. Написать доминантаккордъ во всѣхъ положеніяхъ и разрѣшеніяхъ и въ различныхъ тональностяхъ, употребляя то тѣсное, то широкое расположеніе голосовъ.

Задача 2-ая.



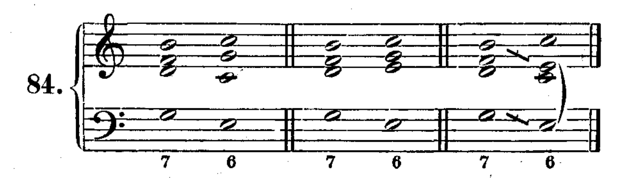


Примѣчаніе. Цифрованіе доминантаккорда и его обращеній соотвѣтствуетъ ихъ названіямъ; септаккордъ выражается цифрою 7; квинт-секстаккордъ—цифрами $\frac{5}{6}$; терц-квартаккордъ $\frac{3}{4}$, секундаккордъ 2. Въ минорѣ, по извѣстному уже правилу, должны быть выставлены знаки безъ цифры, если они относятся къ терціи, и съ цифрой, если относятся къ другому интервалу.

Дополненіе къ главѣ десятой.

30. Мы упомянемъ въ дополненіе къ этой главѣ о нѣкоторыхъ исключеніяхъ изъ правилъ разрѣшенія доминантаккорда.

1. Основной доминантаккордъ разрѣшается иногда въ секстаккордъ, если басъ идетъ на терцію внизъ; при этомъ септима должна неизбѣжно уклониться отъ своего разрѣшенія во избѣжаніе весьма непріятнаго свойства скрытыхъ октавъ.



2. Доминантаккордъ можетъ разрѣшиться въ кварт-секстаккордъ, если басъ остается на мѣстѣ; въ случаѣ удвоенія основнаго тона они остаются на мѣстѣ оба.



3. Въ основномъ же доминантаккордѣ допускается разрѣшеніе септимы на ступень вверхъ и терціи на двѣ ступени внизъ, если эти интервалы находятся въ среднихъ голосахъ. Въ особенности альтъ легко переноситъ это уклоненіе. Во избѣжаніе скрытыхъ квинтъ и октавъ противуположное движеніе здѣсь необходимо.



4. Въ третьемъ обращеніи, квинта, находясь въ сопрано или теноръ, можетъ идти на кварту вверхъ или на квинту внизъ въ основной тонъ, если отъ этого не происходятъ запрещенныя послѣдованія явныя или скрытыя.



5. Въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ встрѣчаются еще другія уклоненія при разрѣшеніи перваго и втораго обращеній; но такъ какъ они дѣлаются ради требованій свободнаго голосоведенія, еще намъ неизвѣстнаго, то укажемъ только на нихъ, не приглашая ученика примѣнять ихъ къ практикѣ.



31. Относительно удвоенія мы уже имѣли случай сказать, что въ доминантаккордѣ исключительно удваивается основной

тонъ; прибавимъ, что пропущеніе квинты съ удвоеніемъ взамѣнъ ея основнаго тона встрѣчается тоже въ первомъ и третьемъ обращеніи, хотя очень рѣдко.



Задачи.



ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Свободное веденіе голосовъ.

32. Намъ извѣстны два нормальные способа расположенія голосовъ: тѣсное и широкое; аккорды чаще всего и лучше всего располагаются однимъ изъ этихъ двухъ способовъ; но истинная красота гармоніи состоитъ не въ томъ, чтобы аккорды располагались такъ или иначе, а въ томъ, чтобы голоса, не стѣсняясь ни тѣмъ, ни другимъ способомъ, вызывали бы свойствами своими то или другое расположеніе аккорда. Ставя ходъ среднихъ голосовъ въ полнѣйшую зависимость отъ верхняго голоса, мы до сихъ поръ не давали имъ возможности проявить свои свойства;

но какъ только зависимость эта прекратится, каждый голосъ получитъ самостоятельное значенiе, свой особенный характеръ, вполнѣ подчиняющiй себѣ расположенiе интерваловъ аккорда, такъ что мы уже не можемъ придерживаться исключительно тѣснаго или исключительно широкаго расположенiя. Они будутъ смѣнять другъ друга, да кромѣ того, аккордъ можетъ случайно, вслѣдствiе удовлетворенiя требованiй голосоведенiя, получить ненормальное расположенiе интерваловъ. Такъ напр., аккордъ *C* можетъ встрѣтиться въ одномъ изъ слѣдующихъ видовъ.

91.



И такъ, свободнымъ голосоведенiемъ называется такое, гдѣ пишущiй не придерживается исключительно одного изъ нормальныхъ двухъ способовъ расположенiя голосовъ, гдѣ они смѣняютъ другъ друга, и гдѣ, наконецъ, интервалы аккорда случайно получаютъ несимметрическое расположенiе.

33. Чтобы опредѣлить существенныя черты характера каждаго голоса, мы ихъ раздѣлимъ на два разряда: а) крайнiе голоса и б) среднiе голоса.

Крайнiе голоса (басъ и сопрано) чрезвычайно подвижны; они представляютъ собою неправильныя волнообразныя линiи, то подымающiяся, то опускающiяся. Басу чрезвычайно свойственны скачки на кварту и квинту; однако-же онъ часто идетъ и по ступенямъ, гаммообразно, преимущественно направляясь въ движенiи противоположномъ сопрано. Послѣднiй также любитъ плавные ходы по ступенямъ гаммы и, если дѣлаетъ рѣшительные скачки на кварту, квинту, сексту или октаву, то не терпитъ нѣсколькихъ скачковъ сряду. Среднiе голоса, напротивъ, отличаются значительною неподвижностью; имъ свойственно удерживать общiе тоны аккордовъ, и весьма часто, въ теченiе одного, двухъ, даже трехъ тактовъ, альтъ или теноръ упорно держитъ одну и ту-же ноту. Они должны преимущественно держаться средняго регистра и при томъ не удаляться слишкомъ другъ отъ друга, но и не сходиться слишкомъ близко, если аккордъ не находится въ тѣсномъ росположенiи. Въ особенности слѣдуетъ избѣгать такого распредѣленiя интерваловъ аккорда, когда среднiе голоса идутъ по близости къ басу, въ то время какъ сопрано значительно отъ нихъ отдалился. Вообще, теорiя только въ общихъ чертахъ можетъ охарактеризовать голоса; внимательныя упражненiя, поддерживаемыя музыкальнымъ инстинктомъ, всего лучше разъяснятъ ученику тѣ тонкiя потребности и свойства свободнаго голосоведенiя, которыя теорiя затрудняется формулировать.

Предлагаемъ примѣръ гармонiи съ свободнымъ голосоведенiемъ:



Задачи. Гармонизировать съ свободнымъ голосоведенiемъ басы, данные въ главѣ 10-ой, и слѣдующiе.

Примѣчанiе. Употребляя свободное веденiе голосовъ, слѣдуетъ имѣть въ виду регистры человѣческихъ голосовъ и держаться ихъ предѣловъ; они суть слѣдующiе: сопрано — между одночертнымъ *d* и двухчертнымъ *g*; альтъ — между малымъ *a* и двухчертнымъ *d*; теноръ — между малымъ *d* и одночертнымъ *g*; наконецъ басъ — между большимъ *g* и одночертнымъ *c*; въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ можно на одну ступень переходить за предѣлы этихъ регистровъ.

93.





ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

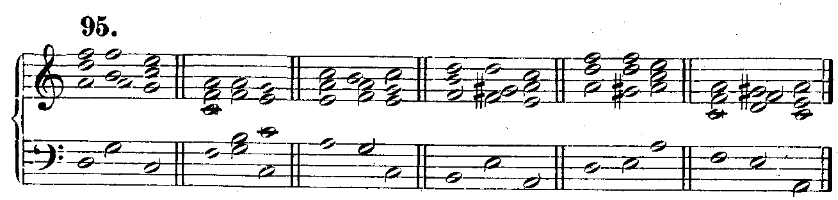
Нонаккордъ.

34. Какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ на пятой ступени находится пятизвучный аккордъ, называемый нонаккордомъ, такъ какъ между основнымъ его звукомъ и верхнимъ образуется интерваллъ ноны. Этотъ вдвойнѣ диссонирующій аккордъ имѣетъ въ мажорѣ большую нону и потому называется большимъ нонаккордомъ, а въ минорѣ малую, почему называется малымъ. Нонаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе, причемъ интерваллы, составлявшіе доминантаккордъ, разрѣшаются по извѣстнымъ уже законамъ, а нона, подобно септимѣ, опускается на ступень внизъ.

Въ четырехголосной гармоніи квинта выпускается.

94. 

35. Въ качествѣ сильно диссонирующаго аккорда, нонаккордъ требуетъ приготовленія, т. е. нона его должна находиться въ предъидущемъ аккордѣ и въ томъ же голосѣ. Приготовленіемъ могутъ служить трезвучія на 2-ой, 4-ой, и 6-ой ступеняхъ.

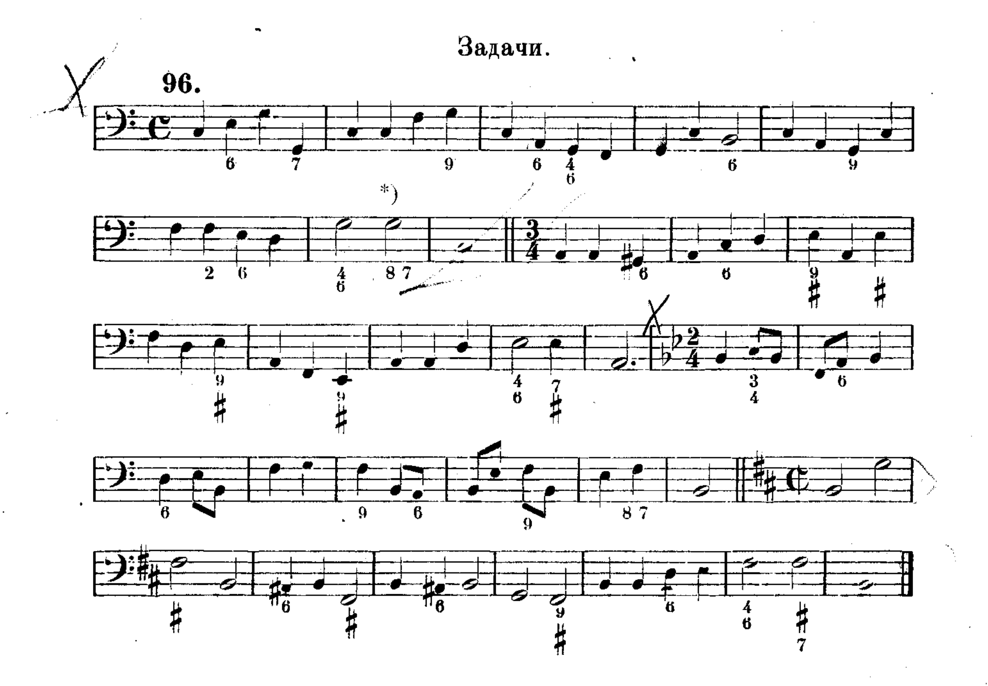
95. 

Вмѣсто приготовляющаго аккорда передъ нонаккордомъ можетъ также находиться тоническое трезвучіе въ томъ же положеніи, въ какое и разрѣшается.

36. Обращенія нонаккорда не употребляются.

Примѣчаніе. Въ генералъ-басѣ онъ выражается цифрою 9.

Задачи.

96. 

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Малый и уменьшенный септаккорды.

37. Послѣ доминантаккорда важнѣйшій изъ септаккордовъ лада есть септаккордъ на седьмой ступени. Въ мажорѣ онъ носитъ названіе малаго септаккорда, въ минорѣ—уменьшеннаго, потому что имѣетъ уменьшенную септиму.

Малый. Уменьшенный.

97. 

Въ отношеніи разрѣшенія септаккорды эти разсматриваются какъ нонакорды, лишенные основнаго тона; поэтому ихъ основной тонъ (бывшая терція) разрѣшается на ступень вверхъ; терція (бывшая квинта)—на ступень вверхъ или внизъ: квинта (бывшая септима)—на ступень внизъ; септима (бывшая нона) тоже на ступень внизъ. Нужно замѣтить относительно терціи, что

*) Цифры 8 7 обозначаютъ трезвучіе на доминантѣ, въ которомъ октава основнаго тона опускается въ септиму, образуя доминантаккордъ.

когда она находится ниже септимы (бывшей ноны), то непремѣнно должна идти вверхъ; иначе образуется послѣдованіе **двухъ квинтъ**.

98.



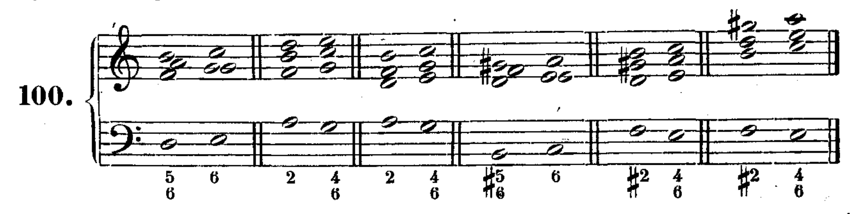
38. Обращенія ихъ носятъ тѣ же названія, какъ и обращенія доминантаккорда.

99.

Квинт-секстаккордъ. Терц-квартаккордъ. Секунд-аккордъ.

Когда квинта (бывшая септима) находится въ среднихъ голосахъ, то ее дозволяется вести вверхъ, если отъ того не образуется запрещенныхъ послѣдованій.

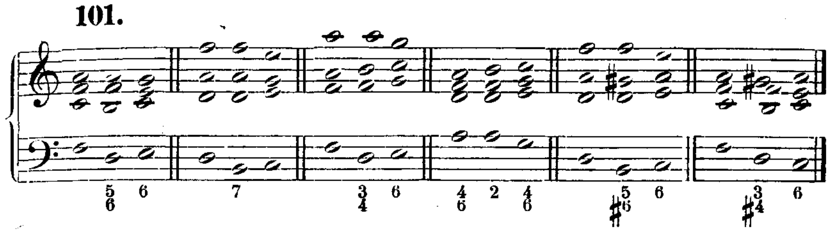
100.



Это уклоненіе особенно удобно при разрѣшеніи секундаккорда; оно даетъ возможность получить кварт-секстаккордъ съ нормальнымъ распредѣленіемъ интерваловъ.

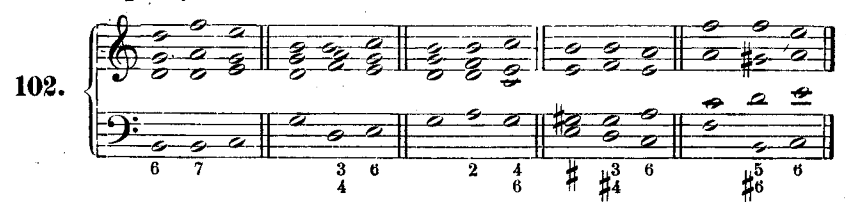
39. Уменьшенный септаккордъ весьма много выигрываетъ отъ приготовленія; однако-же это не необходимость, такъ какъ вообще аккордъ этотъ не имѣетъ сильно-диссонирующаго характера; септима же малаго септаккорда должна быть приготовлена.

101.



Кромѣ того, вмѣсто приготовляющаго аккорда передъ септаккордомъ на 7-ой ступени можетъ находиться тоническое трезвучіе въ томъ же положеніи, въ какое онъ разрѣшается; а также благодаря двумъ общимъ тонамъ, ему можетъ предшествовать трезвучіе на доминантѣ.

102.







Примѣчаніе. Горизонтальныя черты (—) въ генералъ-басѣ означаютъ, что интервалы, къ которымъ черты приставлены, остаются безъ движенія при слѣдующихъ нотахъ баса. Такъ напримѣръ, цифры $\frac{3}{5}$ подъ нотой *G* въ первомъ тактѣ первой задачи и приставленныя къ нимъ черты подъ слѣдующими нотами означаютъ, что ноты верхнихъ голосовъ, составлявшія трезвучіе, продолжаютъ звучать, образуя секстаккордъ и кварт-секстаккордъ.



Небольшая черточка, выставленная подъ нотой *Fis* въ предпослѣднемъ тактѣ задачи 3-ей, означаетъ, что терція трезвучія (вводный тонъ) остается на мѣстѣ въ то время, какъ октава опускается въ септиму.



Небольшія косыя или вертикальныя черточки, поставленныя рядомъ съ цифрой (⁄ или ı), какъ во второмъ тактѣ задачи 5-ой, означаютъ повтореніе той же цифры.



ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

О сочетаніи между собою диссонирующихъ гармоній, разрѣшающихся въ тоническое трезвучіе.

40. Извѣстные намъ диссонирующіе аккорды не всегда требуютъ немедленнаго разрѣшенія въ трезвучіе; иногда одинъ и тотъ же аккордъ повторяется два или нѣсколько разъ сряду; также точно случается, что одинъ диссонирующій аккордъ, до разрѣшенія, переходитъ еще въ другой.

Разсмотримъ нѣкоторые отдѣльные случаи.

а) Основной доминантаккордъ можно взять нѣсколько разъ сряду, но не смѣшивая полныхъ видовъ аккорда съ неполными безъ квинты.



Если же квинты нѣтъ, то повтореніе дозволяется съ тѣмъ, чтобы нигдѣ не было хода септимы въ основной тонъ кромѣ альта, который его переноситъ, если аккордъ находится въ тѣсномъ расположеніи.

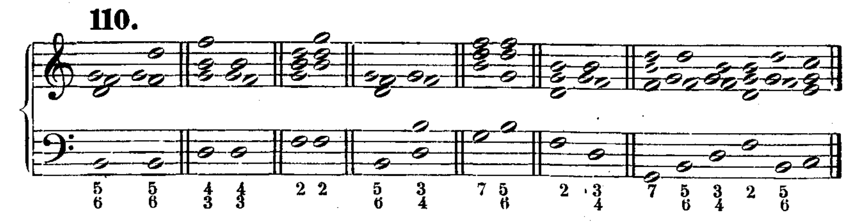


При свободномъ голосоведеніи возможны послѣдованія всякихъ положеній доминантаккорда, лишь бы нигдѣ не было хода септимы въ основной тонъ.



б) При сочетаніи различныхъ обращеній между собою и съ основнымъ доминантаккордомъ нужно только, чтобы септима по возможности оставалась въ томъ же голосѣ, или, по крайней мѣрѣ, въ той же октавѣ, или, наконецъ, чтобы она переходила во всѣ другіе интервалы, кромѣ основнаго тона.

110.



в) Повторенія нонаккорда случаются рѣдко; въ минорѣ они влекутъ за собой некрасивый ходъ шестой ступени на увеличенную секунду вверхъ въ седьмую. За то часто встрѣчается послѣдованіе нонаккорда и доминантаккорда, происходящее вслѣдствіе предварительнаго разрѣшенія ноны въ квинту трезвучія, которая въ то же время есть основной тонъ доминантаккорда.

111.



г) Сочетанія различныхъ видовъ малаго септаккорда возможны съ соблюденіемъ того условія, чтобы септима (бывшая нона) оставалась въ той же октавѣ,

112.



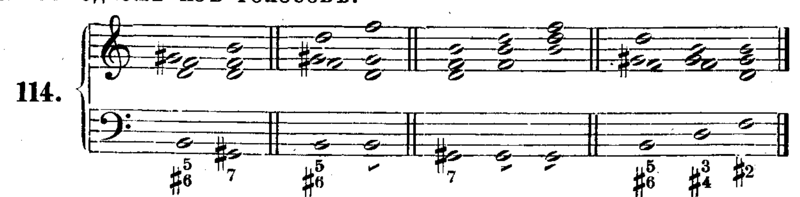
или, по крайней мѣрѣ, не переходила бы въ терцію на ступень вверхъ.

113.



Послѣдованія уменьшеннаго септаккорда въ различныхъ видахъ требуютъ, чтобы не встрѣчалось хода увеличенной секунды ни въ одномъ изъ голосовъ.

114.



Подобно нонаккорду, септаккорды на седьмой ступени часто предшествуютъ доминантаккорду, переходя въ него посредствомъ опущенія септимы (бывшей ноны) въ основной тонъ доминантаккорда.

115.



д) Септаккорды на пятой и на седьмой ступеняхъ допускаютъ сочетаніе и съ трезвучіемъ на доминантѣ; для перваго нужно, чтобы септима переходила не въ основной тонъ, а въ квинту трезвучія.

116.



Что касается до септаккордовъ на седьмой ступени, то сочетаніе ихъ съ трезвучіемъ на доминантѣ встрѣчается при слѣдующихъ условіяхъ: трезвучіе на доминантѣ находится между вторымъ и третьимъ обращеніемъ септаккорда, причемъ два голоса остаются на мѣстѣ, а басъ съ однимъ изъ верхнихъ голосовъ идетъ въ противоположномъ движеніи.

117.



Задачи.

118.

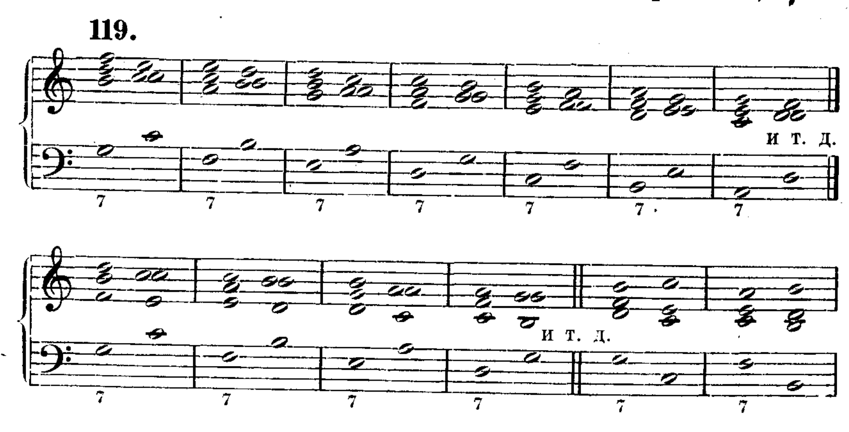




ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

Секвенцаккорды.

41. Если мы возьмемъ мотивъ изъ доминантаккорда и тоническаго трезвучія и мотивъ этотъ станемъ повторять, опускаясь на секунду внизъ, то получимъ секвенцію изъ цѣлаго ряда септаккордовъ, разрѣшающихся, подобно своему прототипу—доминантаккорду, въ трезвучія, лежащія квинтой ниже или квартой выше. Аккорды эти чаще всего появляются въ подобнаго рода секвенціяхъ, отчего и носятъ названія **секвенцаккордовъ** *).



*) Ихъ называютъ также *побочными* септаккордами.



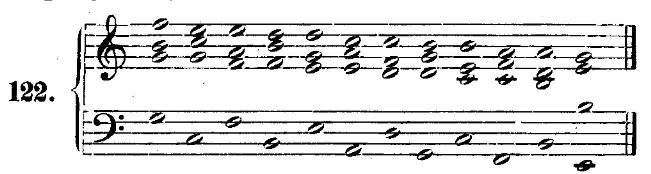
Эти секвенціи могутъ состоять также изъ обращеній.



Для безусловной правильности подобной секвенціи необходимо, чтобы два общихъ тона служили связью между трезвучіемъ и септаккордомъ; для достиженія этой цѣли нужно квинту септаккорда обязательно разрѣшать въ основной тонъ на ступень внизъ; въ противномъ случаѣ секвенція лишится связности, которая именно и оправдываетъ накопленіе столь рѣзко звучащихъ гармоній, какъ секвенцаккорды; да при томъ могутъ получиться непріятнаго свойства скрытыя квинты.



Если-же въ секвенціи изъ основныхъ септаккордовъ квинта въ нихъ пропущена, то достаточно и одного общаго тона.



Если терція находится въ среднихъ голосахъ, то дозволяется вести ее на двѣ ступени внизъ, но при противоположномъ движеніи баса.

123.



Само собою разумѣется, что уклоненіе это возможно лишь въ секвенціи изъ основныхъ и полныхъ аккордовъ.

42. Какъ ни связны гармоническія послѣдованія въ вышеразсмотрѣнныхъ секвенціяхъ, но они не могутъ однако-же обойтись вовсе безъ скачковъ; не говоря о ходахъ баса на кварту и квинту въ секвенціяхъ изъ основныхъ аккордовъ, – ходахъ, не представляющихъ ничего непріятнаго, такъ какъ басу свойственно дѣлать скачки въ основныхъ гармоніяхъ,—мы замѣчаемъ и въ верхнихъ голосахъ періодическія опущенія одного изъ голосовъ на терцію внизъ; но такъ какъ желательно было бы, при послѣдованіяхъ сильно диссонирующихъ аккордовъ, сплавить ихъ настолько, чтобы не было ни единаго скачка,—то для достиженія этой цѣли, весьма часто терцію оставляютъ на мѣстѣ, вслѣдствіе чего получается непрерывный рядъ секвенцаккордовъ, разрѣшающихся одинъ въ другой на квинту внизъ.

124.



Такая секвенція есть только видоизмѣненіе первой; потребность разрѣшенія удовлетворена въ ней вполнѣ, такъ какъ трезвучіе, лежащее квинтой ниже, заключается и въ септаккордѣ, построенномъ на той же ступени, какъ это видно изъ нижеслѣдующаго ряда аккордовъ.

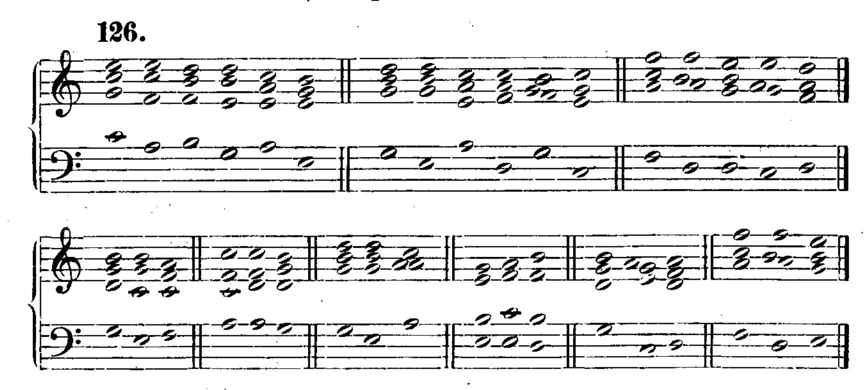
125.



43. Секвенцаккорды могутъ однако-же встрѣчаться и внѣ секвенціи, или же въ видѣ отрывковъ секвенціи, начинающейся съ

того или другаго септаккорда. Необходимо только, чтобы септима была приготовлена, т. е. находилась-бы въ предъидущемъ аккордѣ и въ томъ же голосѣ; напр.:

126.



При употребленіи секвенцаккордовъ въ основномъ видѣ внѣ секвенціи, терція ихъ, не будучи вводнымъ тономъ, можетъ быть ведена на двѣ ступени внизъ не только въ среднихъ, но и въ верхнемъ голосѣ.

127.



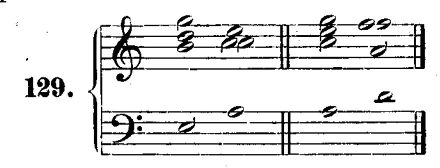
Это не касается, впрочемъ, септаккорда на первой ступени, терція котораго въ отношеніи къ четвертой ступени есть вводный тонъ.

128.



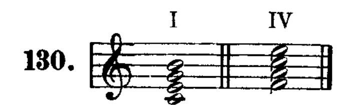
Квинта внѣ секвенціи свободна; она можетъ быть разрѣшаема и вверхъ, напр.:

129.



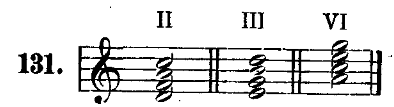
44. Дабы ближе освоиться съ секвенцаккордами, мы раздѣлимъ ихъ на группы.

а) Два секвенцаккорда состоятъ изъ мажорныхъ трезвучій съ присовокупленіемъ къ нимъ большой септимы; это септаккорды на первой и четвертой ступеняхъ.



Большая септима придаетъ имъ характеръ жесткости, вслѣдствіе чего они употребляются рѣже другихъ.

б) Три секвенцаккорда состоятъ изъ минорныхъ трезвучій съ присовокупленіемъ къ нимъ малой септимы; это септаккорды на второй, третьей и шестой ступеняхъ.



Они звучатъ мягче, а потому употребительнѣе септаккордовъ первой группы. Въ особенности важенъ септаккордъ на второй ступени; его значеніе опредѣлится впослѣдствіи; скажемъ пока, что это значеніе объясняется разрѣшеніемъ его въ доминанту— важнѣйшій послѣ тоники аккордъ.

в) Что касается септаккорда на седьмой ступени, то слѣдуетъ различать его двоякое значеніе. Въ качествѣ малаго септаккорда онъ разрѣшается въ трезвучіе на тоникѣ, въ качествѣ секвенцаккорда онъ разрѣшается въ трезвучіе на третьей ступени.

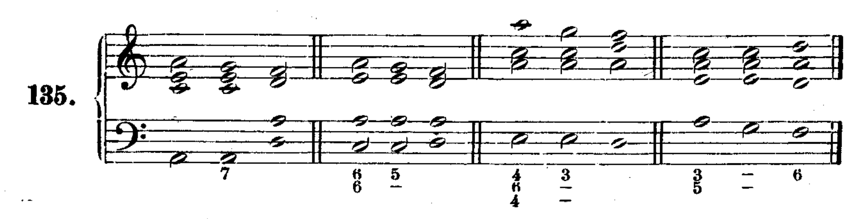


Задача 1-ая. Писать и играть на инструментѣ всевозможныя секвенціи и во всѣхъ мажорныхъ строяхъ; приступать къ выполненію слѣдующихъ задачъ не прежде, какъ будутъ вполнѣ усвоены законы сочетаній и разрѣшеній секвенцаккордовъ.





*) Этотъ квинт-секстаккордъ не можетъ имѣть приготовленной септимы; зато остальные три голоса составляютъ общіе тоны съ предыдущимъ аккордомъ. Это вполнѣ замѣняетъ приготовленіе; вообще послѣдованіе трезвучія и септаккорда на той же ступени звучитъ красиво, но нужно, чтобы въ трезвучіи основной тонъ былъ удвоенъ.



ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Секвенцаккорды въ минорѣ.

45. Полная секвенція въ минорѣ невозможна по той причинѣ, что, какъ мы увидимъ ниже, не всѣ септаккорды допускаютъ разрѣшеніе въ соотвѣтствующее трезвучіе или септаккордъ. Мы построимъ на каждой ступени минорной гаммы септаккорды и разсмотримъ ихъ отдѣльно.

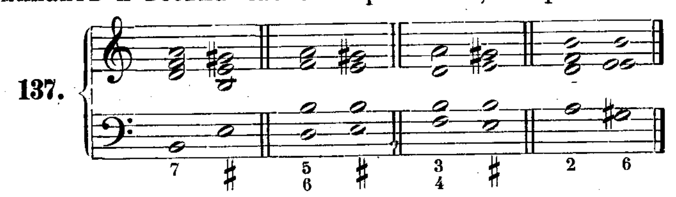
136.



I. Септаккордъ на первой ступени не можетъ быть употребленъ потому, что септиму пришлось бы разрѣшать на полтора тона внизъ; а такъ какъ смыслъ разрѣшенія состоитъ въ томъ, что посредствомъ мелодическаго опущенія **диссонанса** въ **консонансъ**, чувство, раздраженное первымъ, успокоивается вторымъ, то, очевидно, ходъ на полтора тона противорѣчитъ существенному требованію диссонирующей гармоніи.

II. Септаккордъ на второй ступени разрѣшается въ трезвучіе на доминантѣ и весьма часто встрѣчается, напр.:

137.



На столько же употребительно и сочетаніе его съ **доминантаккордомъ**.

138.



III. Септаккордъ на третьей ступени представляетъ вдвойнѣ диссонирующее сочетаніе, такъ какъ онъ построенъ на увеличенномъ трезвучіи. Онъ, впрочемъ, встрѣчается, требуя притомъ обязательнаго разрѣшенія увеличенной квинты на полтона вверхъ.

139.



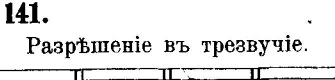
Приготовленіе его сопряжено съ большими затрудненіями, такъ что какъ онъ, такъ и обращенія его не могутъ встрѣчаться часто.

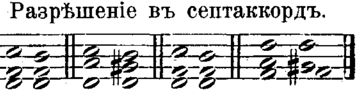
140.

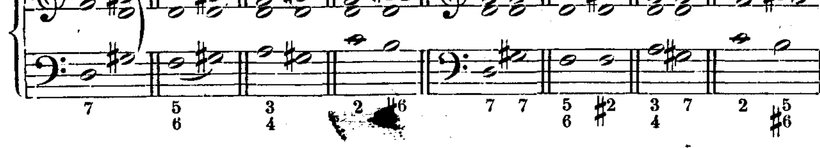


IV. Септаккордъ на четвертой ступени употребляется съ разрѣшеніемъ его въ уменьшенный септаккордъ, но не въ уменьшенное трезвучіе на седьмой ступени, такъ какъ въ послѣднемъ случаѣ терція должна была бы идти на полтора тона вверхъ, или же, при разрѣшеніи ея на терцію внизъ, получилось бы уменьшенное трезвучіе съ удвоеннымъ основнымъ (вводнымъ) тономъ.

141.


Разрѣшеніе въ трезвучіе.


Разрѣшеніе въ септаккордъ.



V. Септаккордъ на шестой ступени употребляется чаще съ разрѣшеніемъ въ септаккордъ, чѣмъ въ трезвучіе на второй ступени.

142.

Разрѣшеніе въ трезвучіе. Разрѣшеніе въ септаккордъ.



VI. Септаккордъ на седьмой ступени въ качествѣ секвенцаккорда не употребляется по неудобству разрѣшенія въ гармонію третьей ступени.

Такимъ образомъ, изъ разсмотрѣнія септаккордовъ въ предѣлахъ минорнаго лада оказывается, что полная секвенція проведена быть не можетъ; возможенъ только отрывокъ ея, состоящій изъ септаккордовъ на шестой, второй и пятой ступеняхъ, а также послѣдованіе изъ септаккордовъ на четвертой и седьмой ступеняхъ.



ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ.

Гармонизація данныхъ мелодій.

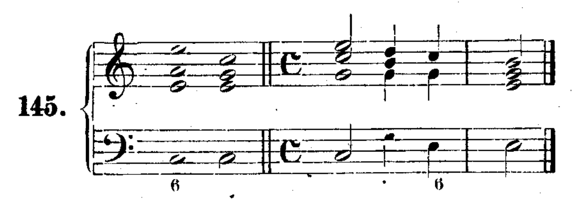
46. Гармонизація данныхъ мелодій представляетъ ту новую трудность, что пишущему нужно позаботиться не только о правильномъ сочетаніи указанныхъ гармоній, но также о правильности и умѣстности самаго употребленія аккордовъ. Мелодія не даетъ прямаго указанія на аккордъ; каждая ступень гаммы можетъ быть сопровождаема любымъ изъ аккордовъ, въ которыхъ она участвуетъ, но не каждый аккордъ можетъ въ данномъ случаѣ соотвѣтствовать требованіямъ гармоническихъ законовъ. Участія мелодической ноты въ аккордѣ еще недостаточно для того, чтобы онъ могъ быть правильно употребленъ; нужно чтобы

кромѣ того, мелодія не препятствовала аккорду поступить по закону сочетанія его съ другими гармоніями; нужно, чтобы выборъ того или другого аккорда не препятствовалъ голосоведенію, и чтобы, наконецъ, въ извѣстныхъ частяхъ данныхъ мелодій были обязательно употребляемы нѣкоторыя особыя гармоническія формулы, какъ напримѣръ каденціи.

По этимъ причинамъ мы разсмотримъ, въ какихъ случаяхъ и при соблюденіи какихъ условій можно прибѣгать къ тѣмъ или другимъ аккордамъ.

47. Все, что обусловливаетъ умѣстное и правильное употребленіе трезвучій, намъ извѣстно; но обращенія ихъ, и въ особенности второе, требуютъ подробнаго изложенія ихъ примѣнимости къ гармонизаціи мелодій.

а) Секстаккордъ встрѣчается чаще всѣхъ другихъ обращенныхъ аккордовъ. Правильное употребленіе его не сопряжено съ какими бы то ни было затрудненіями; нужно только чтобы въ качествѣ аккорда подвижного онъ встрѣчался по преимуществу въ такихъ мѣстахъ, гдѣ басъ находится въ движеніи. Такія мѣста, гдѣ онъ стоитъ на мѣстѣ, не пригодны для употребленія секстаккорда; такъ, напр., онъ звучитъ чрезвычайно слабо, вяло, когда послѣ него на томъ же басѣ строится основное трезвучіе.



б) Кварт-секстаккордъ съ успѣхомъ употребляется въ весьма ограниченномъ числѣ случаевъ. Они суть слѣдующіе:

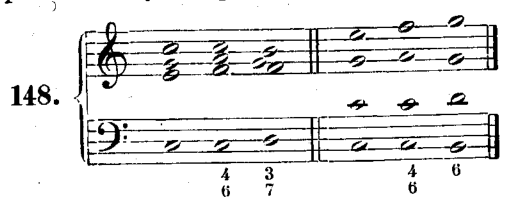
1) Когда басъ поочередно беретъ интервалы трезвучія, начиная съ основнаго тона, при чемъ верхніе голоса остаются на мѣстѣ.



2) Когда квартсекстаккордъ мажорнаго трезвучія находится между двумя повтореніями одного и того же мажорнаго основнаго трезвучія, построеннаго на томъ же басѣ, или когда квартсекстаккордъ минорнаго трезвучія точно также съ обѣихъ сторонъ опирается на трезвучіе одного съ нимъ наклоненія и на томъ-же басѣ.

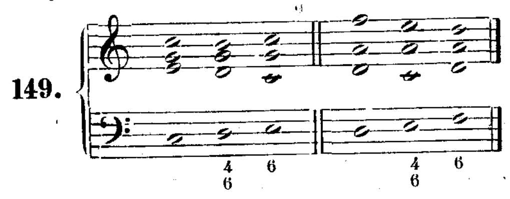
147. 

Видоизмѣненіе этого случая состоитъ въ томъ, что послѣ кварт-секстаккорда басъ идетъ на ступень вверхъ или внизъ, при чемъ беретъ связную гармонію.

148. 

Вообще, въ этомъ случаѣ кварт-секстаккордъ большею частью появляется въ слабомъ времени.

3) Когда басъ подводитъ и отводитъ кварт-секстаккордъ по ступенямъ, причемъ кварта его составляетъ общій тонъ съ двумя сосѣдними аккордами. Это бываетъ обыкновенно, когда кварт-секстаккордъ находится между секстаккордомъ и основнымъ трезвучіемъ.

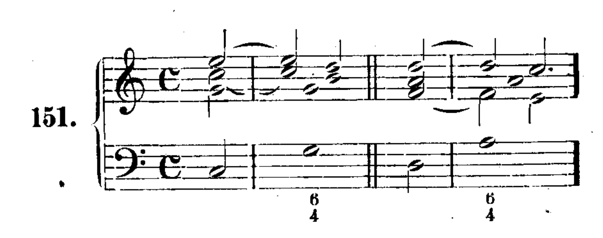
149. 

Необходимо, чтобы по крайней мѣрѣ съ одной стороны кварта была общимъ тономъ сосѣдняго аккорда. Въ такомъ случаѣ, съ другой—она должна быть приведена или отведена по ступенямъ.

150. 

4) Когда онъ стоитъ на сильномъ времени послѣ своего основного аккорда и предъ трезвучіемъ, находящимся квинтой выше *).

*) Здѣсь кварт-секстаккордъ образуется вслѣдствіе *задержанія*; см. главу 23 § 73.

151. 

Нѣтъ сомнѣнія, что кварт-секстаккордъ появляется и при условіяхъ, не подходящихъ подъ признаки, указанные нами въ помянутыхъ четырехъ случаяхъ; но теорія, обобщая и систематизируя формы, въ которыхъ чаще всего являются гармоническія сочетанія, не можетъ предвидѣть множества отдѣльныхъ, изолированныхъ явленій въ музыкальной практикѣ. Мы предоставляемъ талантливому ученику по внутреннему побужденію, выходящему изъ границъ, опредѣляемыхъ теоріею, слѣдовать внушеніямъ своего инстинкта. Съ другой стороны, менѣе талантливый ученикъ ищущій твердой опоры въ теоретическихъ формулахъ, хорошо сдѣлаетъ, если не будетъ тщиться освобождать себя отъ стѣснительныхъ правилъ. Эти правила введены путемъ эмпирическимъ изъ общихъ законовъ музыкальной организаціи человѣка.

48. Переходимъ къ диссонирующимъ гармоніямъ. Доминантаккордъ можетъ быть употребляемъ вездѣ, при всякихъ случаяхъ и безъ всякихъ затрудненій; если диссонансъ его приготовленъ, то онъ является благозвучнѣе, мягче, чѣмъ въ тѣхъ случаяхъ, когда септима предыдущимъ аккордомъ не приготовлена, или когда съ предыдущимъ аккордомъ вовсе нѣтъ связи. Основной доминантаккордъ съ разрѣшеніемъ его въ основное трезвучіе составляетъ форму, называемую каденціей; эта форма имѣетъ свойство заключать пiэсу или часть пiэсы, въ особенности, если трезвучіе находится въ положеніи октавы; поэтому въ срединѣ сочиненія лучше всего избѣгать ее. Напротивъ, обращенія доминантаккорда, не имѣющія кадансирующаго характера, чрезвычайно свойственны подвижнымъ среднимъ частямъ пiэсы; особенное значеніе они имѣютъ для плавнаго, связнаго голосоведенія.

Другіе септаккорды, а также и нонаккордъ, какъ уже извѣстно намъ, требуютъ приготовленія своихъ диссонансовъ; поэтому ими слѣдуетъ пользоваться при гармонизаціи такихъ мѣстъ данной мелодіи, гдѣ приготовленіе возможно. Впрочемъ, относительно уменьшеннаго септаккорда замѣтимъ, что онъ подобно доминантаккорду можетъ быть взятъ и безъ приготовленія, лишь бы голосоведеніе было хорошо.

Кромѣ того, какъ само собою разумѣется, всѣ вообще диссонирующіе аккорды могутъ быть употребляемы лишь тамъ, гдѣ мелодія допускаетъ правильное разрѣшеніе.

Вообще-же диссонирующіе аккорды не должны переполнять гармонію; не смотря на ихъ огромное множество, они для общей

экономіи представляютъ скорѣе тягостный избытокъ, чѣмъ насущную потребность. Истинное богатство ея составляютъ трезвучія. Приступая къ свободному выбору аккордовъ, слѣдуетъ всего менѣе увлекаться стремленіемъ къ исключительнымъ рѣзкимъ гармоническимъ формамъ; онѣ драгоцѣнны для композитора, который прибѣгаетъ къ нимъ для выраженія особенныхъ, исключительныхъ настроеній души; но въ гармоніи, не проникнутой мыслью, гдѣ начинающій ищетъ абсолютныхъ, а не относительныхъ красотъ, накопленіе сильно диссонирующихъ сочетаній, ничѣмъ не мотивированное, вредитъ впечатлѣнію цѣлаго.

49. Начинать слѣдуетъ всегда съ консонирующаго аккорда и притомъ съ основнаго; исключенія изъ этого правила весьма рѣдки. Заканчивать-же слѣдуетъ, такъ называемой распространенной каденціей, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда конецъ мелодіи таковъ, что онъ не представляетъ возможности употребить ее.

Распространенная каденція состоитъ изъ четырехъ аккордовъ; изъ нихъ послѣдніе два составляютъ каденцію въ собственномъ смыслѣ, т. е. послѣдованіе гармоній доминанты и тоники. Первые же два аккорда должны быть тоникою и субдоминантою; но, смотря потому, которая изъ двухъ стоитъ раньше, распространенная каденція бываетъ двухъ родовъ:

А) Каденція перваго рода представляетъ слѣдующее послѣдованіе:

1) На слабомъ времени*) одинъ изъ аккордовъ, составляющихъ субдоминантовую группу, т. е. субдоминантовое трезвучіе въ основномъ видѣ или въ первомъ обращеніи, трезвучіе во второй ступени въ основномъ видѣ или въ первомъ обращеніи, и даже въ видѣ рѣшительнаго исключенія изъ правилъ разрѣшенія септаккордъ на второй ступени въ одномъ изъ первыхъ трехъ видовъ.

2) На сильномъ времени тоническое трезвучіе въ видѣ квартсекстаккорда.

Затѣмъ идетъ каденція въ собственномъ смыслѣ, т. е. 3) основной доминантаккордъ или трезвучіе на доминантѣ на слабомъ времени и 4) основное тоническое трезвучіе на сильномъ времени.

Примѣры распространенныхъ каденцій перваго рода:



*) Предполагается, что ученику извѣстны подраздѣленія такта на сильныя и слабыя времена—*арзисъ* и *тезисъ*.

**) Въ трехдольныхъ тактахъ кварт-секстаккордъ долженъ занимать бóльшую часть такта.



Б) Каденція втораго рода состоитъ изъ слѣдующихъ аккордовъ:

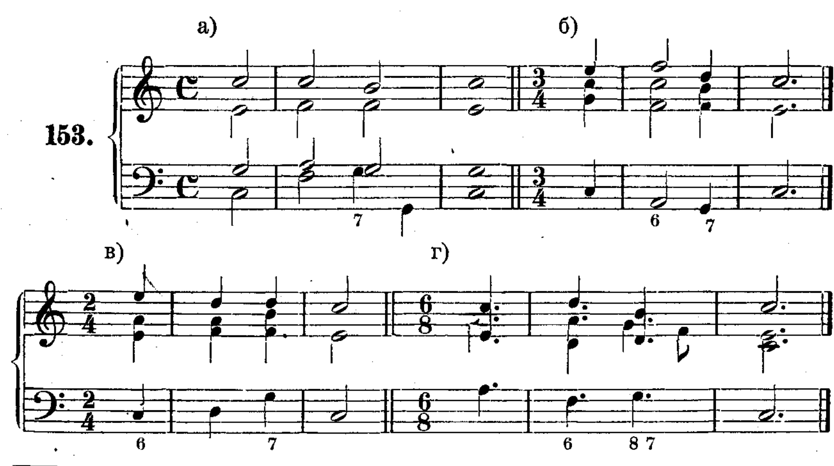
1) На слабомъ времени одинъ изъ аккордовъ, составляющихъ тоническую гармонію, т. е. трезвучія на тоникѣ и на шестой ступени въ первыхъ двухъ видахъ: основномъ и первомъ обращеніи.

2) На сильномъ времени субдоминантовая гармонія, т. е. трезвучія на 4-ой и на 2-ой ступеняхъ въ первыхъ двухъ видахъ, или септаккордъ на второй ступени въ первыхъ двухъ видахъ.

3) Доминантаккордъ или трезвучіе на доминантѣ въ основномъ видѣ.

4) Тоническое трезвучіе въ основномъ видѣ.

Примѣры распространенной каденціи втораго рода:



*) Въ сложныхъ тактахъ кварт-секстаккордъ можетъ находиться на второмъ сильномъ времени.



Каденція *д* съ квинт-секстаккордомъ на сильномъ времени—одна изъ употребительнѣйшихъ формъ этого рода каденцій.

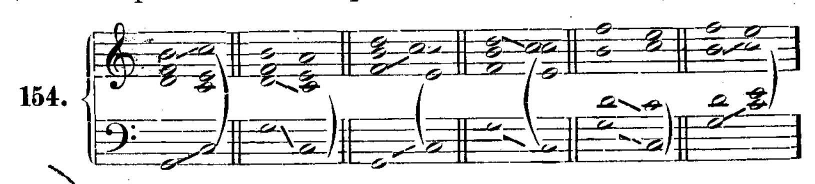
Каденція должна быть совершенная, т. е. заканчиваться трезвучіемъ въ положеніи октавы или же положеніи квинты; если трезвучіе находится въ положеніи терціи, то каденція несовершенная.

Въ минорѣ распространенная каденція составляется точно также, какъ и въ мажорѣ.

50. Предлагаемъ учащемуся съ перваго же раза обратить самое бдительное вниманіе на запрещенныя послѣдованія квинтъ и октавъ; нѣтъ ничего легче *), какъ получить привычку не замѣчать этихъ ошибокъ, гармонизируя свободно. Самый способный ученикъ, относясь къ дѣлу небрежно, легко можетъ испещрить свои работы безпрестанными послѣдованіями явныхъ или скрытыхъ квинтъ и октавъ. Относительно послѣднихъ не безполезно будетъ остановиться и разсмотрѣть ихъ нѣсколько подробнѣе **).

Вообще говоря, скрытыя квинты и октавы не представляютъ безусловной ошибки и есть множество случаевъ, гдѣ ихъ невозможно избѣгнуть, какъ напр. при разрѣшеніи диссонирующихъ аккордовъ въ нѣкоторыхъ положеніяхъ:

154.



Тѣмъ не менѣе, скрытыя послѣдованія вредятъ гармоніи и въ такихъ случаяхъ, гдѣ нѣтъ высшаго гармоническаго закона, исполненіе котораго оправдываетъ этотъ недостатокъ чистоты въ стилѣ, ихъ слѣдуетъ по возможности избѣгать. Приводимъ нѣ-

*) Это мы знаемъ по десятилѣтнему педагогическому опыту въ классахъ Московской консерваторіи.

**) Наименованіе этихъ послѣдованій *скрытыми* происходитъ отъ того, что при скачкѣ одного или двухъ голосовъ, образующихъ квинту или октаву, *явныхъ* послѣдованій параллельныхъ квинтъ или октавъ нѣтъ, но они подразумѣваются, скрываются въ тѣхъ нотахъ, которыми скачекъ пополняется, напр.:



сколько подробныхъ указаній на тотъ конецъ, чтобы пишущій сознательно дозволялъ себѣ уклоненіе отъ правилъ о скрытыхъ послѣдованіяхъ.

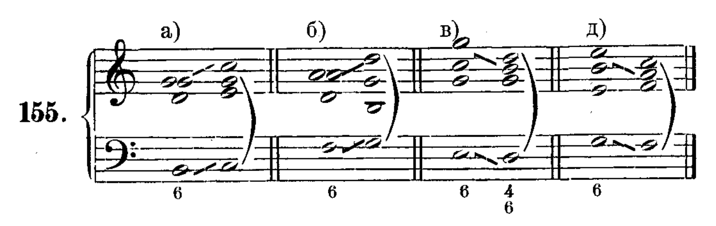
А) Скрытыя октавы и квинты въ крайнихъ голосахъ.

Онѣ въ особенности замѣтны, и вслѣдствіе подвижности этихъ голосовъ случаются чаще.

Ихъ слѣдуетъ избѣгать:

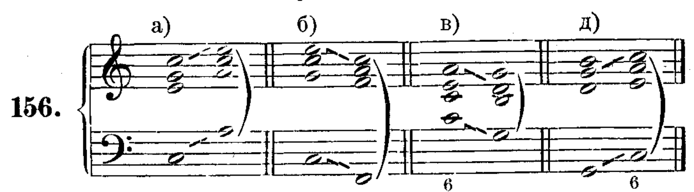
I) Если верхній голосъ дѣлаетъ скачекъ *).

155.



II) Если всѣ голоса идутъ въ одномъ направленіи.

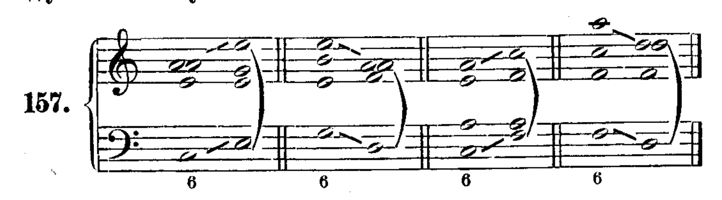
156.



Въ особенности невыносимы скрытыя октавы, если, какъ въ случ. I пр. *в* и въ случ. II пр. *д*, октава есть удвоенная терція въ секстаккордѣ, или удвоенная квинта въ кварт-секстаккордѣ.

III) Если крайніе голоса идутъ скачками въ одномъ направленіи, хотя средніе при этомъ остаются на мѣстѣ или идутъ по ступенямъ.

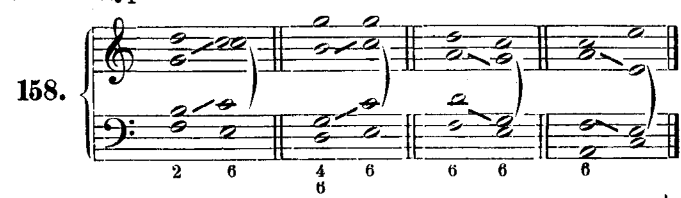
157.



*) Не смотря на скачекъ въ верхнемъ голосѣ, скрытыя послѣдованія не производятъ особенно непріятнаго впечатлѣнія, если они образуются при сочетаніи трезвучія съ доминантаккордомъ, когда септима въ среднихъ голосахъ приготовлена; напр.:



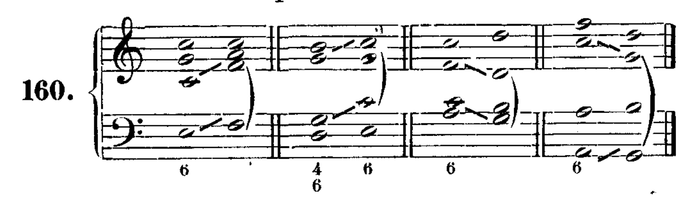
Б) Скрытыя послѣдованія между средними голосами. Между этими голосами скрытыя октавы ни въ какихъ случаяхъ не могутъ быть оправданы, такъ какъ онѣ представляютъ послѣдствіе дурнаго голосоведенія.

158. 

Скрытыя-же квинты при естественномъ голосоведеніи не производятъ непріятнаго впечатлѣнія.

159. 

В) Скрытыя послѣдованія между однимъ изъ среднихъ и однимъ изъ крайнихъ голосовъ некрасивы, если происходятъ отъ скачка въ среднемъ голосѣ.

160. 

Въ остальныхъ случаяхъ ихъ невозможно избѣгнуть (какъ напр. при разрѣшеніи доминантаккорда), да и нѣтъ надобности.

Вообще, закончимъ эту главу совѣтомъ устремить все вниманіе на голосоведеніе и разумную послѣдовательность аккордовъ; явные параллелизмы квинтъ и октавъ немыслимы при тщательномъ соблюденіи этихъ условій, а скрытые будутъ въ нихъ встрѣчаться лишь насколько это окажется неизбѣжнымъ *).

Примѣчаніе. Басъ не долженъ дѣлать нѣсколько скачковъ разомъ въ одномъ направленіи:

Скачковъ на септиму слѣдуетъ вовсе избѣгать за исключеніемъ малой септимы, если всѣ верхніе голоса остаются на мѣстѣ:

Скачки въ октаву благозвучны.

*) Изъ числа явныхъ послѣдованій теорія снисходительно относится къ послѣдованію двухъ квинтъ, если вторая *уменьшенная*, но не наоборотъ.

Задачи.

161. 1.

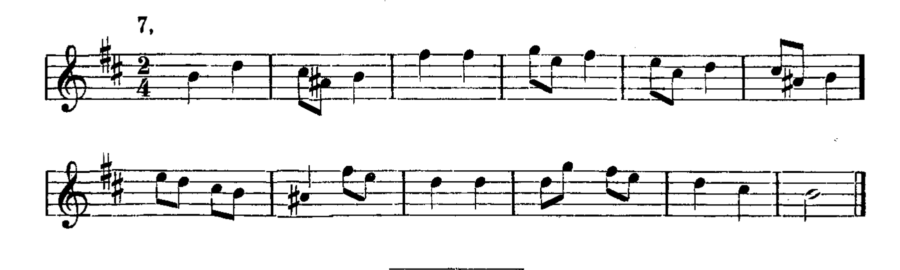
2.

3.

4.

5.

6.



ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

Модуляція.

51. Гармонія не всегда остается въ предѣлахъ одного лада; въ теченіе сочиненія она можетъ постепенно переходить изъ главнаго лада въ различные, болѣе или менѣе отдаленные, побочные лады и наконецъ возвратиться снова въ главный ладъ.

Для того, чтобы перейти въ новый побочный ладъ, недостаточно взять нѣсколько аккордовъ, не входящихъ въ систему главнаго лада; нужно, чтобы новая тональность опредѣлилась совершенно ясно, несомнѣнно; нуженъ, слѣдовательно, такой аккордъ, который, принадлежа исключительно одному ладу, сразу перенесъ бы гармонію изъ предѣловъ бывшей тональности въ новую.

Этотъ процессъ перенесенія гармоніи изъ области одного тона въ другой, посредствомъ ясно указывающаго на переходъ аккорда, называется модуляціей.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

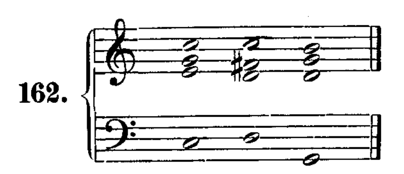
Непосредственная модуляція.

52. Итакъ, модуляція совершается посредствомъ аккорда, имѣющаго свойство опредѣленно указывать на извѣстный ладъ. Свойствомъ этимъ обладаютъ вообще всѣ диссонирующіе аккорды, разрѣшающіеся въ тоническое трезвучіе, а также и трезвучіе на доминантѣ, если оно предшествуетъ тоническому трезвучію. Но главнѣйшій изъ всѣхъ модулирующихъ аккордовъ есть доминантаккордъ потому, что по внѣшнему виду своему, по своему строенію, независимо отъ способа разрѣшенія, онъ безраздѣльно принадлежитъ одному ладу, чего нельзя сказать о другихъ модулирующихъ аккордахъ. Такъ напр., малый септаккордъ въ качествѣ септаккорда на седьмой ступени, разрѣшающагося въ тонику, относится къ системѣ того лада, гдѣ онъ находится на седьмой ступени; но по строенію звуковъ, его составляющихъ, онъ принадлежитъ также и ладу параллельному, гдѣ онъ нахо-

дится въ качествѣ септаккорда на второй ступени. Доминантаккордъ-же, повторяемъ, принадлежитъ, исключительно одному ладу.

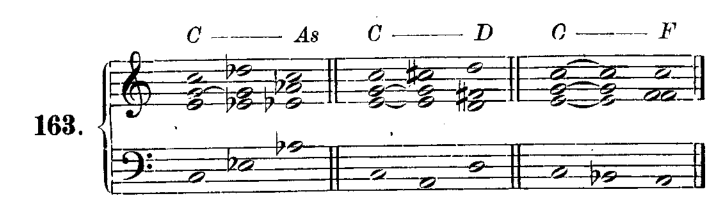
53. Приступимъ къ модуляціямъ посредствомъ этого аккорда.

Самая простая краткая модуляція будетъ состоять изъ трехъ аккордовъ: тоническаго трезвучія бывшаго лада, доминантаккорда и тоническаго же трезвучія новаго лада.

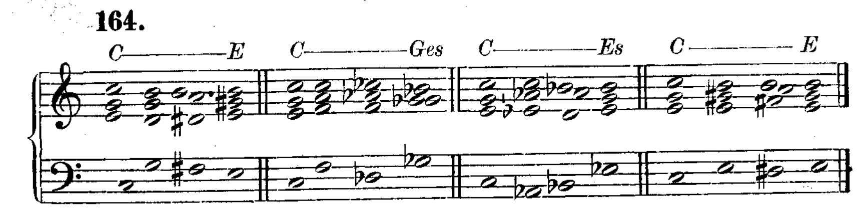


Для того, чтобы сочетаніе этихъ трехъ аккордовъ было безусловно правильно, нужно соблюденіе слѣдующихъ двухъ условій голосоведенія.

I) Доминантаккордъ долженъ имѣть общій тонъ съ предъидущимъ трезвучіемъ, и этотъ общій тонъ или общіе тоны, если ихъ болѣе одного, должны оставаться въ тѣхъ же голосахъ.



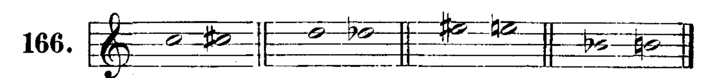
Въ случаѣ, если между модулирующимъ аккордомъ и первымъ тоническимъ трезвучіемъ нѣтъ общаго тона, берется, такъ называемый, посредствующій аккордъ, дающій возможность получить модуляцію связную. Посредствующій аккордъ можетъ быть заимствованъ: а) изъ прежняго лада и б) изъ того, въ который модуляція ведетъ, а также изъ лада посторонняго, но близкаго къ нему; при этомъ посторонній посредствующій аккордъ долженъ имѣть связь съ предъидущимъ. Посредствующій аккордъ долженъ быть трезвучіемъ.



Иногда общіе тоны представляются въ видѣ энгармонически равныхъ тоновъ, напр.:



II) Два вида одной и той же ступени, напр. ступень и ея повышеніе или пониженіе, должны находиться въ томъ же голосѣ.



Нарушеніе этого правила влечетъ противорѣчащее отношеніе двухъ голосовъ, называемое перечeніемъ, и весьма некрасивое.



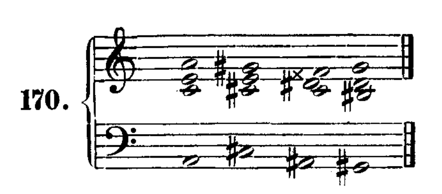
Въ слѣдующихъ модуляціяхъ мы встрѣчаемъ перечeнія:



Въ случаѣ, если измѣненная ступень перечитъ съ двумя голосами, то достаточно, если одинъ изъ нихъ поступитъ по правилу; при этомъ скачекъ въ басу предпочтительнѣе скачка въ верхнемъ голосѣ.



Такъ какъ доминантаккордъ употребляется безразлично въ мажорномъ и минорномъ ладѣ на той же ступени, то процессъ модуляціи нисколько не измѣняется отъ того, куда она ведетъ, въ мажоръ или миноръ. Что касается до модуляціи изъ минора, то она представляетъ бо́льшія трудности по причинѣ мѐньшаго числа посредствующихъ трезвучій въ предѣлахъ бывшаго лада. Здѣсь приходится часто обращаться къ посредствующимъ трезвучіямъ изъ посторонних ладовъ, а въ модуляціи на полтона внизъ это даже неизбѣжно.



54. Изъ всего вышеизложеннаго видно, что единственное требованіе непосредственной модуляціи состоитъ въ плавности голосоведенія, особенно верхнихъ трехъ голосовъ. Басъ допускаетъ одинъ только скачки и то съ нѣкоторыми ограниченіями. Скачки на увеличенные интервалы не мелодичны; вмѣсто нихъ предпочитаются скачки на интервалы уменьшенные, составляющіе ихъ обращенія; такъ напр., вмѣсто увеличенной секунды лучше взять уменьшенную септиму.

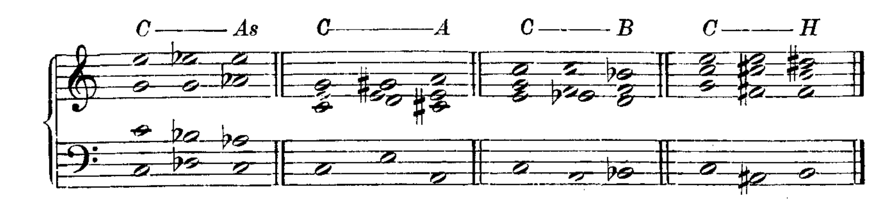


Вмѣсто увеличенной сексты—уменьшенную терцію.



Предлагается для примѣра рядъ модуляцій изъ *C* въ остальные лады.

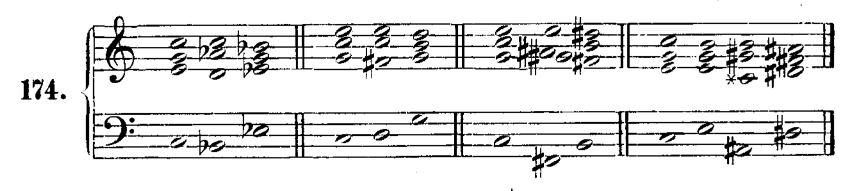




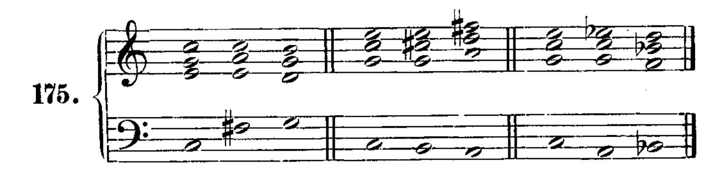
Задача 1-ая. Заниматься подобнаго рода модуляціями изъ различныхъ мажорныхъ и минорныхъ тоновъ во всѣ другіе.

55. Модуляція черезъ другіе диссонирующіе аккорды, разрѣшающіеся въ тоническое трезвучіе, подчиняются тѣмъ-же правиламъ.

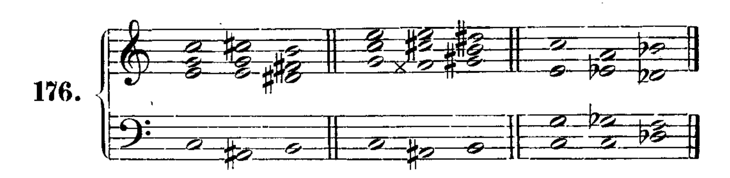
а) Модуляція черезъ нонаккордъ встрѣчается довольно рѣдко вслѣдствіе затрудненій, которыя вообще представляетъ этотъ аккордъ.



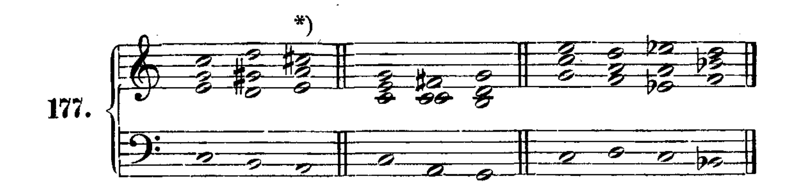
б) Модуляціи черезъ малый септаккордъ встрѣчаются тоже не часто.



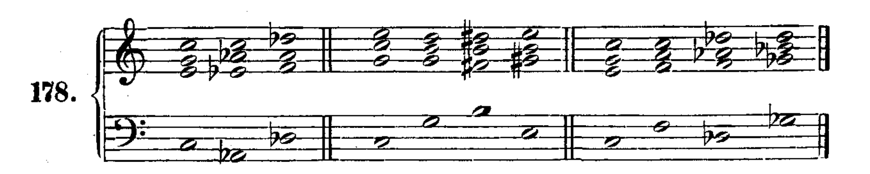
в) Уменьшенный септаккордъ вслѣдствіе особыхъ свойствъ его, о которыхъ будетъ говорено ниже, служитъ ѳднимъ изъ могущественнѣйшихъ средствъ модуляціи.



г) Модуляція черезъ секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія на седьмой ступени (имѣющаго модулирующее свойство вслѣдствіе вводнаго тона) представляетъ нѣкоторыя трудности; впрочемъ она довольно употребительна для переходовъ въ близкіе тоны.



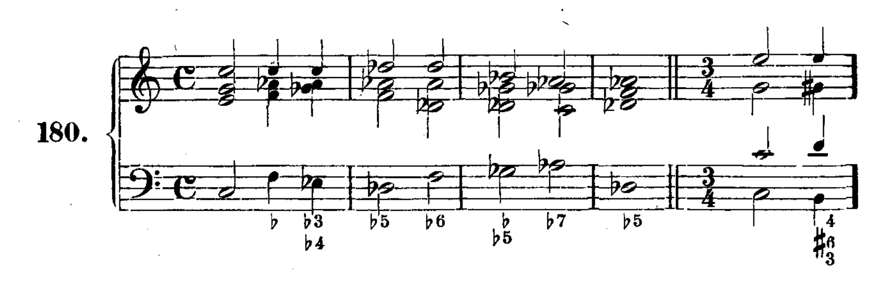
д) Наконецъ, въ качествѣ модулирующаго аккорда съ большимъ успѣхомъ употребляется трезвучіе на доминантѣ.



Особенность модулирующихъ свойствъ малаго нонаккорда и уменьшеннаго септаккорда состоитъ въ томъ, что они одинаково хорошо разрѣшаются и въ мажорѣ и въ минорѣ, хотя принадлежатъ собственно минорной системѣ.



55. Чтобы вполнѣ закончить модуляцію, въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно утвердиться въ новомъ тонѣ, употребляется распространенная каденція.



---

*) Эта модуляція можетъ служить примѣромъ уклоненія отъ правилъ общности тоновъ при модуляціи; связанность замѣняется здѣсь плавностію голосоведенія.



Примѣчаніе. Въ генералъ-басѣ должны быть выражены знаки, не находящіеся въ ключѣ. Вмѣсто знаковъ повышенія нерѣдко черезъ цифру проводится черта: 4, 6, 3, 2; повышенная кварта также выражается иногда слѣдующимъ образомъ: 4+.

181.



56. Модуляція иногда прямо начинается съ каденціи перваго рода; это бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда квартсекстаккордъ новаго лада находится въ бывшемъ ладу.

182.



Задача 2-я. Упражняться въ модуляціяхъ черезъ: а) нонаккордъ, б) малый септаккордъ, в) уменьшенный септаккордъ, г) секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія, д) трезвучіе на доминантѣ.

Задача 3-я. Упражняться въ различныхъ модуляціяхъ, употребляя разнообразные размѣры и заканчивая переходы распространенными каденціями.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Модуляція проходящая.

57. Въ противоположность модуляціи непосредственной существуетъ другого рода модуляція, гдѣ въ данный тонъ переходятъ не прямо, а сначала коснувшись одного или нѣсколькихъ побочныхъ ладовъ. Нельзя съ точностью опредѣлить, въ какую именно сторону должно дѣлаться подобное уклоненіе; можно только сказать, что избираются лады, если не близкіе къ данному ладу, то во всякомъ случаѣ болѣе или менѣе къ нему приближающіеся; а если и уклоняются отъ прямаго пути *) въ противоположную сторону, то съ тѣмъ, чтобы вновь приблизиться къ цѣли модуляціи. Точно также нельзя опредѣлить, на сколько слѣдуетъ коснуться каждой изъ этихъ мимоходныхъ тональностей: это зависитъ отъ личнаго вкуса и произвола, основаннаго на побужденіяхъ музыкальнаго чувства. Распространенная-же каденція какъ заключительная форма, должна встрѣчаться только въ послѣдней модуляціи, — той, которая служитъ цѣлью для другихъ. Вотъ нѣсколько примѣровъ модуляціи проходящей:

183.

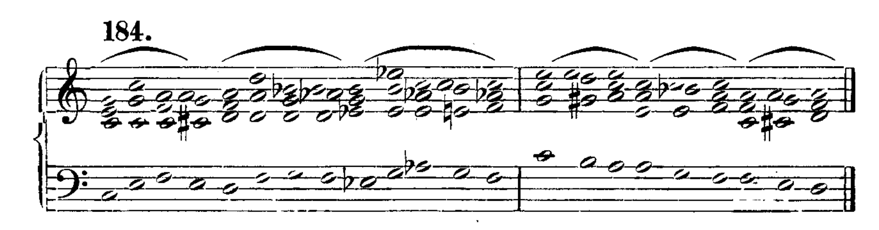


*) Подъ прямымъ путемъ здѣсь подразумѣвается квинтовый кругъ или шествіе черезъ параллельно родственные лады.



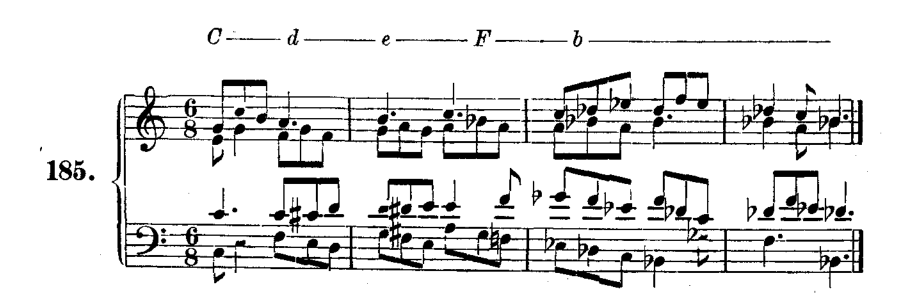
58. Сюда же относится проходящая модуляція посредствомъ секвенціи. Употребивъ въ мотивѣ модулирующій аккордъ, мы, при перестановленіи его на новыя ступени, не принуждены держаться наклоненія, въ которомъ мотивъ находился въ первый разъ; при этомъ принимается въ соображеніе относительная близость родства.

184.



Представляемъ примѣры секвенцеобразныхъ модуляцій.

185.





Послѣдній примѣръ представляетъ ту особенность, что только на пятомъ тактѣ модуляція вполнѣ уясняется; въ первыхъ-же четырехъ тактахъ гармонія только слегка касается ладовъ: *a*, *F* и *d* посредствомъ септаккордовъ на второй ступени, разрѣшающихся въ доминанту.

59 Встрѣчаются и такія секвенціи, гдѣ каждый аккордъ есть модуляція; это бываетъ, когда доминантаккордъ и другія диссонирующія гармоніи, разрѣшающіяся въ тонику, слѣдуютъ другъ за другомъ, опускаясь на квинту внизъ (или повышаясь на кварту вверхъ) точно также, какъ это бываетъ въ предѣлахъ тона. При этомъ терція доминантаккорда разрѣшается противъ правила на полтона внизъ, образуя при этомъ септиму слѣдующаго септаккорда; остальные интервалы разрѣшаются по правилу, и квинта обязательно ведется внизъ. Въ этой секвенціи каждый аккордъ составляетъ разрѣшеніе предъидущаго и въ то же время самъ требуетъ разрѣшенія.

186.





Точно такую же секвенцію, имѣя пять голосовъ, можно получить, разрѣшая нонаккорды другъ въ друга, но въ четырехголосномъ сложеніи мы можемъ получить только секвенцію, смѣшанную изъ нонаккордовъ и доминантаккордовъ; причина этому та, что нона разрѣшается въ квинту слѣдующаго аккорда, а употребивъ въ одномъ голосѣ квинту, мы принуждены выпустить одинъ изъ существеннѣйшихъ интерваловъ, что, какъ извѣстно, не дозволяется.

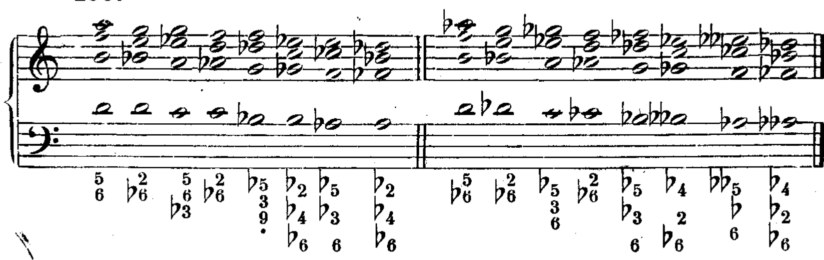
187.



Встрѣчаются наконецъ и секвенціи изъ септаккордовъ на седьмой ступени.



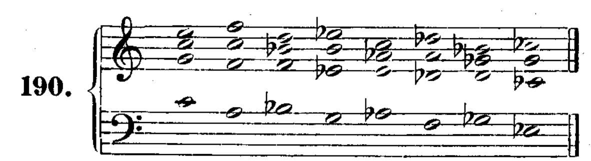
188.



Эти различныя секвенціи примѣняются и къ проходящей модуляціи *).

*) Сюда же относятся и ходы изъ трезвучій на доминантѣ.

190.



189.



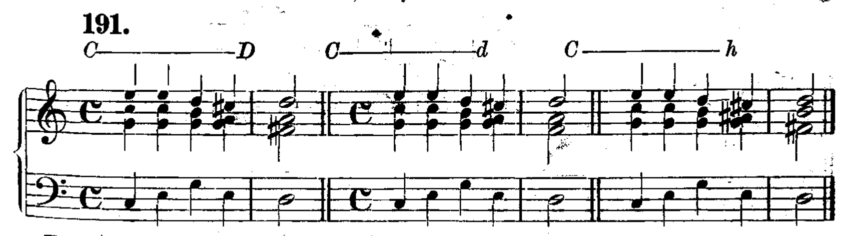
Задача. Упражняться въ сочиненіи проходящихъ модуляцій.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

Гармонизація мелодій съ модуляціями.

60. Если въ данной мелодіи являются ноты со знаками, которыхъ въ ключѣ нѣтъ, то это значитъ, что данный голосъ требуетъ модуляціи. При этомъ выборъ того или другаго тона зависитъ отъ различныхъ причинъ. Если мы примемъ ноту съ новымъ знакомъ за интервалъ доминантаккорда или вообще модулирующаго аккорда, то нужно, прежде всего, чтобы ходъ мелодіи допускалъ правильное разрѣшеніе. Затѣмъ принимается въ соображеніе бо́льшая или мѐньшая близость модуляціи къ главному тону; конечно, въ небольшой пьесѣ, каковы наши задачи съ данными голосами, мы будемъ избѣгать отдаленныхъ модуляцій. Наконецъ дальнѣйшій ходъ мелодіи значительно вліяетъ на выборъ модуляціи. Если мы возьмемъ мелодію въ тонѣ *C* и встрѣтимъ вскорѣ послѣ начала ноту *cis*, за которой слѣдуетъ нота *d*, то спрашивается, въ какой тонъ должна при этомъ совершиться модуляція? Нота *cis*, находясь передъ нотой *d*, допускаетъ три перехода: *D-dur*, *d-moll* и *h-moll*.

191.



Ближайшая изъ этихъ модуляцій будетъ вторая, такъ какъ трезвучіе *d-moll* находится въ предѣлахъ тона *C*; тѣмъ не менѣе,

смотря по дальнѣйшему слѣдованію мелодіи, мы можемъ избрать *D-dur* или *h-moll*.

192.



Въ первомъ случаѣ мы будемъ модулировать въ *d*, во второмъ—въ—*D*, а въ третьемъ—въ *h*.

Если же нѣтъ видимаго основанія выбрать одну изъ двухъ одинаково близкихъ модуляцій, то рѣшеніе зависитъ единственно отъ внушеній музыкальнаго чувства. Въ слѣдующемъ примѣрѣ одинаково близки къ главному тону модуляціи въ *G* и въ *e*. Выборъ той или другой одинаково естественъ.

193.



Иногда данная мелодія требуетъ модуляціи, не смотря на отсутствіе видимаго знака; въ нижеслѣдующемъ примѣрѣ нота *d*, въ четвертомъ тактѣ, указываетъ на то, что послѣ перехода въ *e* должна была совершиться другая модуляція въ *G*.

194.



Наконецъ дозволяется дѣлать модуляціи и въ такихъ мѣстахъ, гдѣ данный голосъ вовсе ихъ не требуетъ.

195.



*) Въ этомъ мѣстѣ та особенность, что модуляція совершается посредствомъ септаккорда на второй ступени, разрѣшающагося въ доминанту.

Задачи:



*) Цѣлыя ноты въ данномъ голосѣ вовсе не требуютъ цѣлыхъ же нотъ въ другихъ голосахъ; напротивъ, дальнѣйшее движеніе четвертями указываетъ на то, что въ верхнемъ голосѣ лежитъ общій тонъ нѣсколькихъ аккордовъ, такъ что средніе голоса и басъ должны въ этомъ мѣстѣ двигаться четвертями.



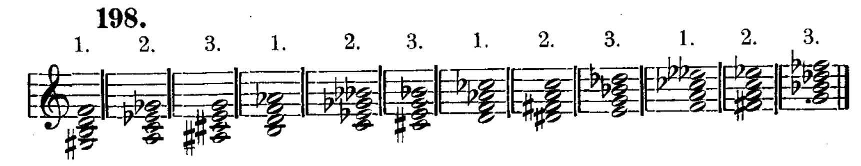
ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

Энгармонизмъ уменьшеннаго септаккорда.

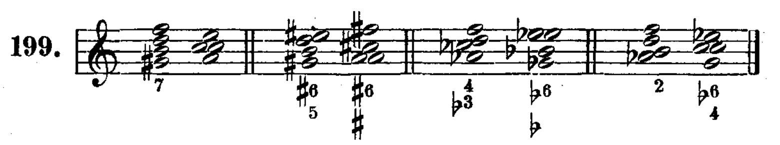
61. Уменьшенный септаккордъ состоитъ изъ трехъ построенныхъ одна надъ другой малыхъ терцій. При обращеніяхъ его вмѣсто малыхъ терцій появляются энгармонически равныя имъ увеличенныя секунды. Если эти секунды превратить въ малыя терціи, то каждое обращеніе даннаго уменьшеннаго септаккорда, будучи энгармонически измѣнено, дастъ новый уменьшенный же септаккордъ.



И такъ, каждый уменьшенный септаккордъ равенъ тремъ другимъ, а такъ какъ мы имѣемъ всего двѣнадцать ладовъ, то, слѣдовательно, имѣется всего три различныхъ по звуку уменьшенныхъ септаккорда.



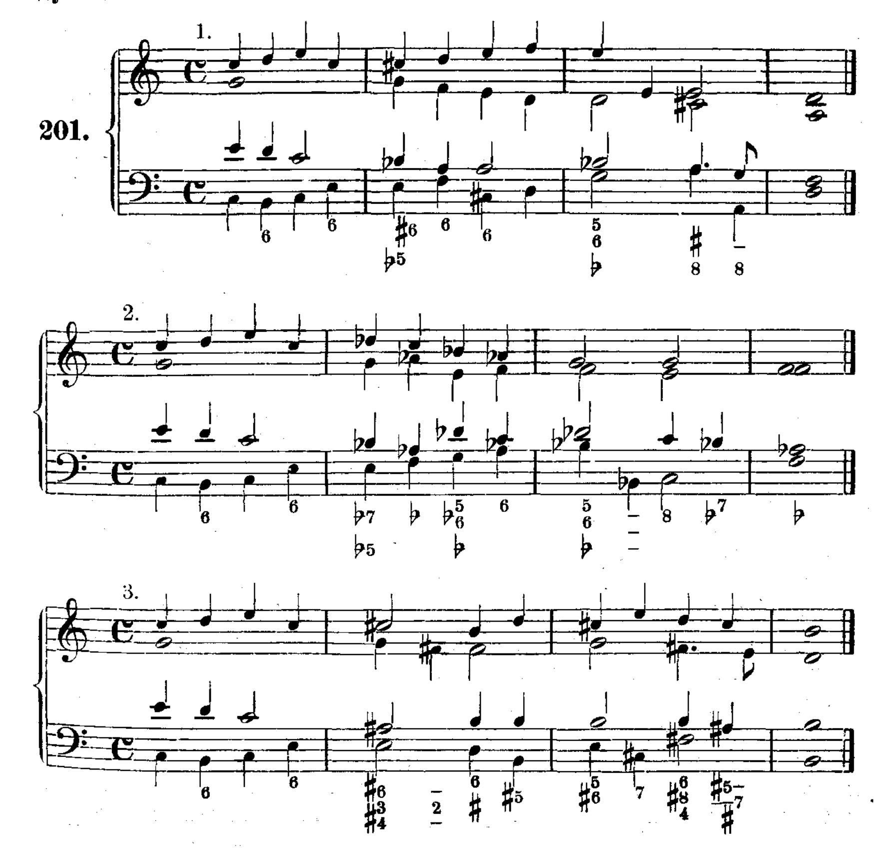
Такимъ образомъ одинъ и тотъ-же септаккордъ мы можемъ, энгармонически измѣняя его, разрѣшить въ четыре различныя трезвучія.

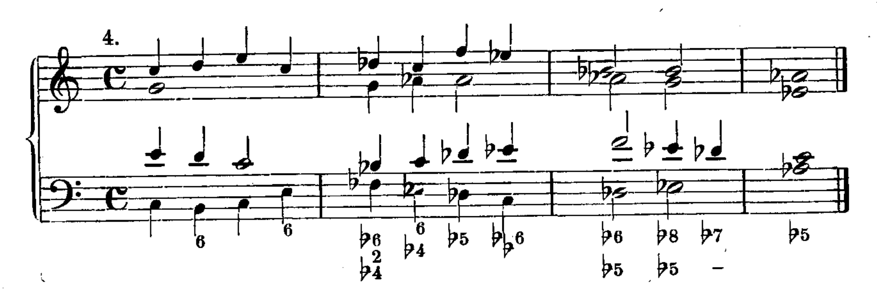


Мы можемъ также, принимая поочередно каждый интервалъ уменьшеннаго септаккорда за септиму, бывшую нону, обратить его въ четыре различные доминантаккорда.



Примѣнимъ это свойство уменьшеннаго септаккорда къ модуляціи.





Задачи:

Модулировать изъ различныхъ тоновъ въ четыре другіе, посредствомъ энгармоническаго измѣненія одного и того же уменьшеннаго септаккорда.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Педаль (органный пунктъ).

62. Если въ теченіе пьесы модуляція до того удалилась отъ главнаго тона, что даже распространенной каденціи не достаточно, чтобы снова въ немъ утвердиться, то употребляется форма, называемая **педалью** или **органнымъ пунктомъ**. Эта форма есть ничто иное, какъ дальнѣйшее развитіе распространенной каденціи перваго рода. Каденція эта отъ того имѣетъ заключительный характеръ, что приготовленная субдоминантой доминанта выступаетъ на сильномъ времени съ квартсекстаккордомъ тоническаго трезвучія, переходитъ въ доминанту и на сильномъ же времени разрѣшается въ представителя всей гармоніи лада,—тоническое трезвучіе. Такимъ образомъ каденція эта исчерпываетъ всю сущность гормонической системы; но для пьесы, значительно уклонившейся отъ главнаго тона, чтобы вполнѣ опредѣлилось первенствующее его значеніе, нужно еще, чтобы двѣ послѣднія заключительныя ноты баса продлились, и чтобы на нихъ построились даже чуждыя имъ гармоніи какъ главнаго, такъ и ближайшихъ побочныхъ ладовъ. Такимъ образомъ каденція будетъ по прежнему состоять изъ гармоніи доминанты и тоники, но усиленныхъ посторонними аккордами, иногда не гармонирующими съ басомъ.

Изъ сказаннаго достаточно уясняется, что **педаль** строится: 1) на доминантѣ и 2) на тоникѣ.

63. Педаль на доминантѣ допускаетъ кромѣ гармоніи главнаго тона, модуляціи въ гармонію: а) **доминанты**, б) **доминанты-доминанты**, т. е. тона, лежащаго секундой выше и преимущественно въ минорѣ, и г) **субдоминанты**. Въ качествѣ усовершенствованной формы распространенной каденціи, педаль

на доминантѣ должна начаться кварт-секстаккордомъ и кончиться доминантовымъ трезвучіемъ или доминантаккордомъ.



Въ минорѣ педаль вообще встрѣчается рѣже или по крайней мѣрѣ не выдерживается строго въ предѣлахъ тона, и заканчивается большею частью мажоромъ. Предѣлы модуляцій, терпимыхъ педалью въ минорѣ—тѣ же самые, но доминанта употребляется мажорная, а субдоминанта минорная.



Такъ какъ басъ въ педали неподвиженъ, то для гармоніи, при четырехъ голосахъ, остаются всего три голоса; теноръ однако же, не долженъ поэтому принять характерныя свойства баса: онъ по прежнему долженъ отличаться свойственною среднимъ голосамъ плавною текучестью.

Пропускаться въ трезвучіяхъ и септаккордахъ должна преимущественно квинта.

64. Педаль на тоникѣ кромѣ гармоніи лада допускаетъ модуляціи въ гармоніи: а) **доминанты** (большею частью минорной), б) **субдоминанты** и в) **субдоминанты-субдоминанты**, т. е. тона, лежащаго секундой ниже. Она должна начаться и кончиться трезвучіемъ на тоникѣ.

204.





Въ минорѣ предѣлы модуляцій тѣ же, но субдоминанта-субдоминанты употребляется преимущественно въ минорѣ.

205.



Бо́льшею частью за педалью на доминантѣ слѣдуетъ педаль на тоникѣ.

206.





Примѣчаніе. Обозначеніе въ генералъ-басѣ сочетаній, образуемыхъ педалью, такъ сложно, что его цифруютъ лишь въ особыхъ случаяхъ. Въ старинныхъ генералъ-басовыхъ знакахъ подъ партитурой въ такихъ случаяхъ органу давали лишь одну басовую ноту и подписывали слова: *tasto solo*, т. е. одна клавиша.

Педаль на тоникѣ весьма часто заканчивается такъ называемой церковной или плагальной каденціей, состоящей изъ послѣдованія трезвучій на субдоминантѣ и тоникѣ.

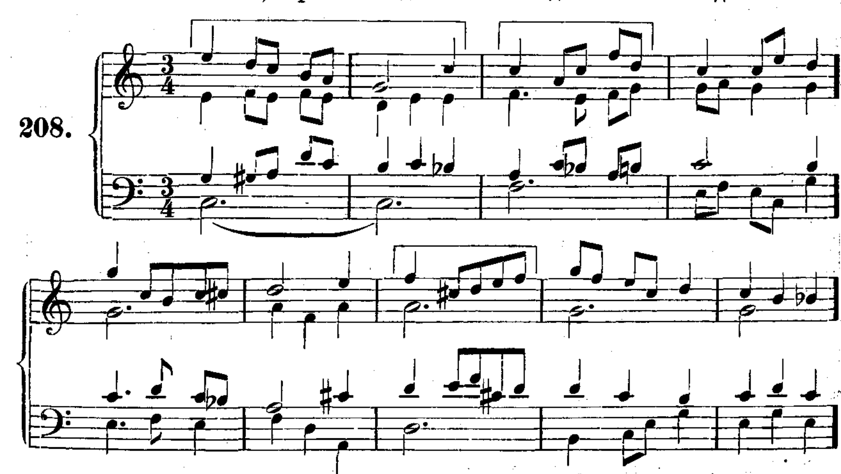
207.

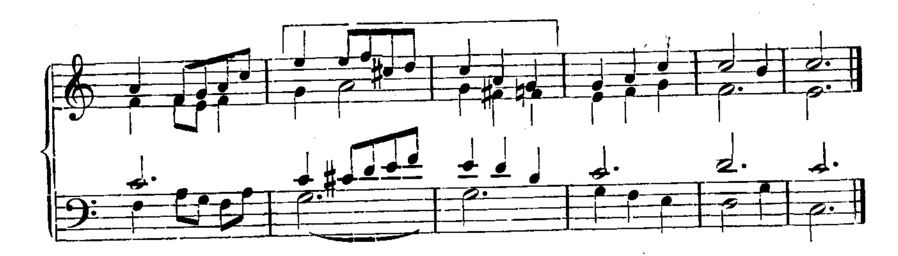


Задачи. Упражняться въ строеніи педалей, особенно въ мажорѣ, а также дѣлать проходящія модуляціи, заканчивая ихъ педалями на доминантѣ и тоникѣ.

65. Хотя педаль развилась изъ распространенной каденціи и преимущественно употребляется въ концѣ піэсы, однако-же она встрѣчается также въ началѣ и срединѣ сочиненія преимущественно на тоникѣ, причемъ длится иногда весьма недолго.

208.





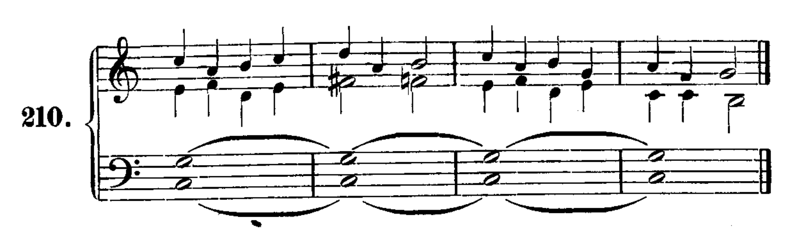
Нужно только, чтобы эти педали начинались и кончались аккордомъ, гармонирующимъ съ басомъ.

66. Мѣсто педали *), какъ показываетъ и самое названіе, есть басъ. Тѣмъ не менѣе встрѣчается сходная съ нею форма, представляющая выдерживаемую въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ ноту, и называемая тоже педалью. Эта въ теченіе одного или нѣсколькихъ тактовъ выдерживаемая нота, допускаетъ иногда и чуждые ей аккорды; во всякомъ случаѣ она оправдывается только безусловно плавнымъ голосоведеніемъ, а также тѣмъ, что гармонируетъ съ первымъ и послѣднимъ аккордомъ.



*) *Педаль*,—басовая клавіатура органа, на которой играютъ ногами.

§ 67. Наконецъ упомянемъ еще о педали, встрѣчающейся въ музыкѣ пасторальнаго характера и состоящей въ томъ, что она построена въ то же время на тоникѣ и доминантѣ.



Мы предлагаемъ учащимся указанія о педаляхъ въ верхнихъ голосахъ (§ 66) и о педали на квинтѣ (§ 67) принять лишь къ свѣдѣнію. Первыя требуютъ такой опытности въ голосоведеніи, такого совершенства техники, которыхъ нельзя требовать отъ начинающаго; вторыя могутъ найти примѣненіе лишь въ оперной и симфонической музыкѣ.



ЧАСТЬ II-я.

Случайныя гармоническія формы.

68. Кромѣ самостоятельныхъ гармоническихъ сочетаній звуковъ въ музыкѣ встрѣчаются такія явленія, которыя не составляютъ аккордовъ, т. е. систематически построенныхъ другъ на другѣ тоновъ, а происходятъ вслѣдствіе мелодическаго движенія голосовъ, не измѣняющаго сущности гармоніи. Эти мелодическія уклоненія голосовъ отъ аккорда встрѣчаются или вслѣдствіе разновременнаго вступленія ихъ, и тогда происходятъ задержанія и предъёмы, или же вслѣдствіе чуждыхъ аккорду звуковъ, проникающихъ въ гармонію, и тогда происходятъ проходящія или вспомогательныя ноты.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

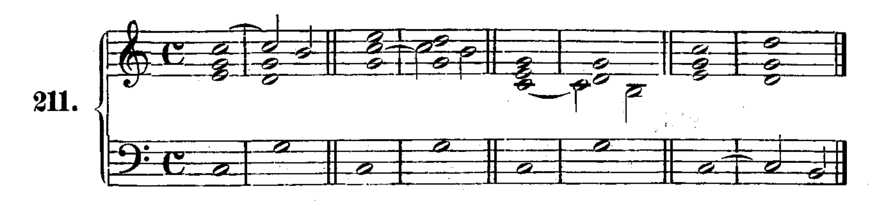
Задержанія.

69. Форма задержанія состоитъ въ томъ, что не всѣ голоса въ одно и то же время вступаютъ въ аккордъ: одинъ или нѣсколько голосовъ опаздываютъ, вслѣдствіе чего образуется диссонирующее сочетаніе, разрѣшающееся въ аккордъ.

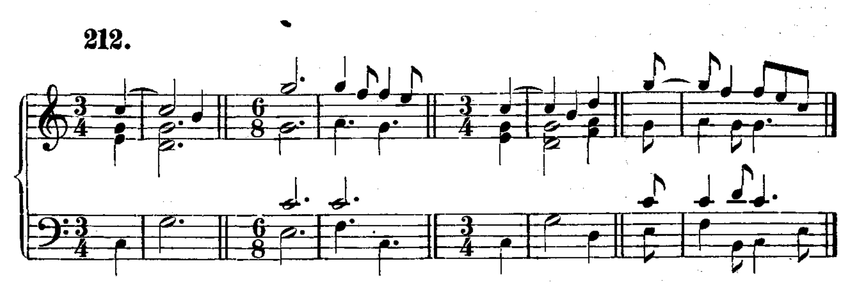
Задержанія могутъ встрѣчаться во всѣхъ голосахъ и именно въ такихъ мѣстахъ, гдѣ голосъ идетъ на ступень вверхъ или на ступень внизъ; отъ этого они подраздѣляются на: I) задержанія сверху внизъ и II) задержанія снизу вверхъ.

70. I. Задержанія сверху внизъ, какъ мы сказали, могутъ появляться вездѣ, гдѣ голосъ идетъ на ступень внизъ, все равно представляетъ-ли эта ступень секунду большую или малую. Задержаніе должно быть приготовлено и разрѣшено: приготовленіе состоитъ въ томъ, что нота, составляющая задержаніе, находится въ предъидущемъ аккордѣ и въ томъ же голосѣ; разрѣшеніе—въ томъ, что задержаніе, въ качествѣ диссонанса, опускается на ступень внизъ.

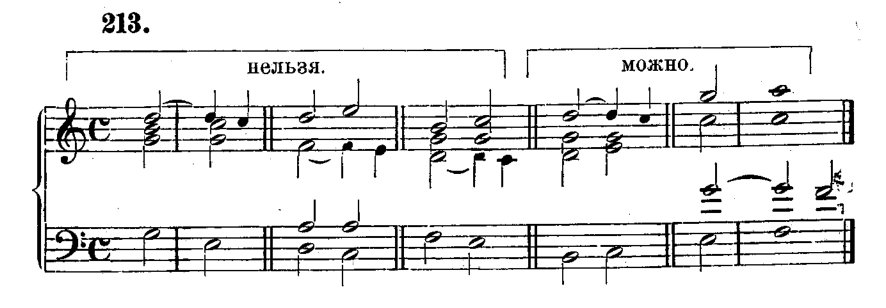
Вслѣдствіе соблюденія этихъ двухъ условій, задержаніе всегда находится на относительно-сильномъ времени, а разрѣшеніе — на слабомъ.



Въ трехдольномъ дѣленіи разрѣшеніе должно падать на второе слабое время за исключеніемъ случая, когда на второмъ слабомъ времени находится новый аккордъ.

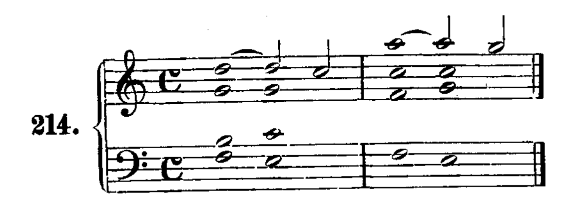


71. Если нота, въ которую задержаніе разрѣшается, уже находится въ одномъ изъ другихъ верхнихъ трехъ голосовъ, то оно не дозволяется. Причина этого запрещенія зависитъ отъ требованій музыкальнаго чувства, для котораго только тогда пріятенъ диссонирующій характеръ задержанія, когда оно разрѣшается въ ноту, потребность которой мы уже ощущаемъ, но которой еще нѣтъ въ аккордѣ. Басъ однако-же составляетъ исключеніе въ томъ смыслѣ, что онъ не препятствуетъ задержанію одного изъ верхнихъ голосовъ, разрѣшающемуся въ его ноту.



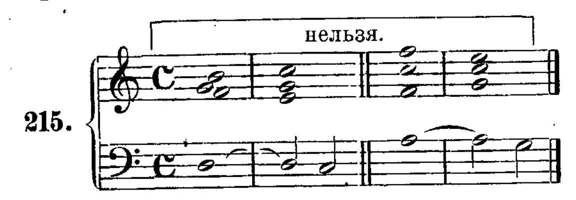
Въ рѣдкихъ случаяхъ уклоненіе отъ предъидущаго правила встрѣчается въ тенорѣ; онъ переноситъ задержаніе верхняго голоса, разрѣшающагося въ его ноту, если это происходитъ отъ удвоенія основнаго тона или квинты въ секстаккордѣ, и если притомъ задержаніе образуетъ его нону, а не секунду.

214.



72. Что касается до задержанія въ самомъ басу, то вслѣдствіе вышеизложеннаго правила оно рѣдко бываетъ дозволительно, такъ какъ въ основныхъ трезвучіяхъ и въ квартсекстаккордахъ нота, образующая басъ, почти всегда удвоена однимъ изъ верхнихъ голосовъ:

215.



Итакъ, задержаніе баса въ трезвучіи и кварт-секстаккордѣ возможно лишь въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда басъ не удвоенъ.

216.



Во всѣхъ аккордахъ, басъ которыхъ есть терція, или даже бывшая терція, задержаніе въ басу звучитъ весьма красиво.

217.



Очевидно, задержаніе баса въ секстаккордѣ ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть дозволено, если терція трезвучія вслѣдствіе требованій голосоведенія удвоена.

218.



Въ основномъ доминантаккордѣ, а также въ его второмъ и третьемъ обращеніи, задержаніе баса встрѣчается; но въ секундаккордѣ оно вовсе лишено диссонирующаго характера, свойственнаго задержанію, такъ какъ образуется основное трезвучіе на доминантѣ *)

219.



Въ остальныхъ септаккордахъ (за исключеніемъ уменьшеннаго и малаго септаккордовъ, а также септаккорда на второй ступени), задержаніе въ басу по причинѣ рѣзкости встрѣчается очень рѣдко.

73. Задержанія могутъ быть употреблены въ двухъ и даже трехъ голосахъ разомъ.

220.

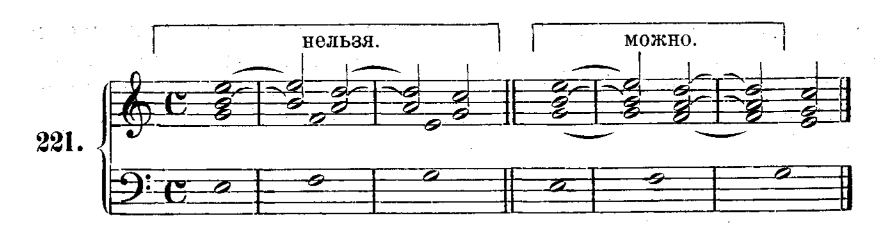


Задержанія, обозначенныя крестами, представляютъ собою тѣ кварт-секстаккорды, о которыхъ мы говорили въ § 47 п. 4.

Одновременныя въ двухъ голосахъ задержанія звучатъ хорошо только въ случаяхъ, когда голоса идутъ секстами или терціями. Ходъ двухъ квартъ дозволителенъ, если ихъ сопровождаетъ въ томъ же направленіи третій голосъ. Въ противномъ случаѣ задержанія въ двухъ голосахъ, образующія ходъ квартами, почти такъ же рѣзки, какъ послѣдованіе двухъ квинтъ.

---

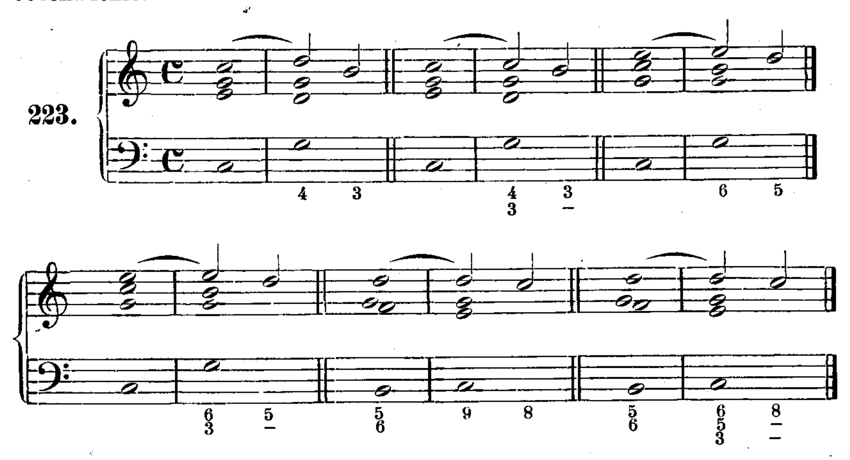
*) Вообще задержаніе *септимы* не производитъ впечатлѣнія задержанія и въ другихъ голосахъ.



74. Задержаніе нисколько не скрываетъ запрещенныхъ послѣдованій.



Примѣчаніе. Прежде чѣмъ приступимъ къ рѣшенію нижеслѣдующихъ задачъ, скажемъ о способѣ цифрованія задержаній. Если задержаніе встрѣчается въ основномъ трезвучіи, то достаточно въ цифрахъ выразить голосъ, гдѣ оно находится, хотя конечно не запрещается и болѣе точное обозначеніе.



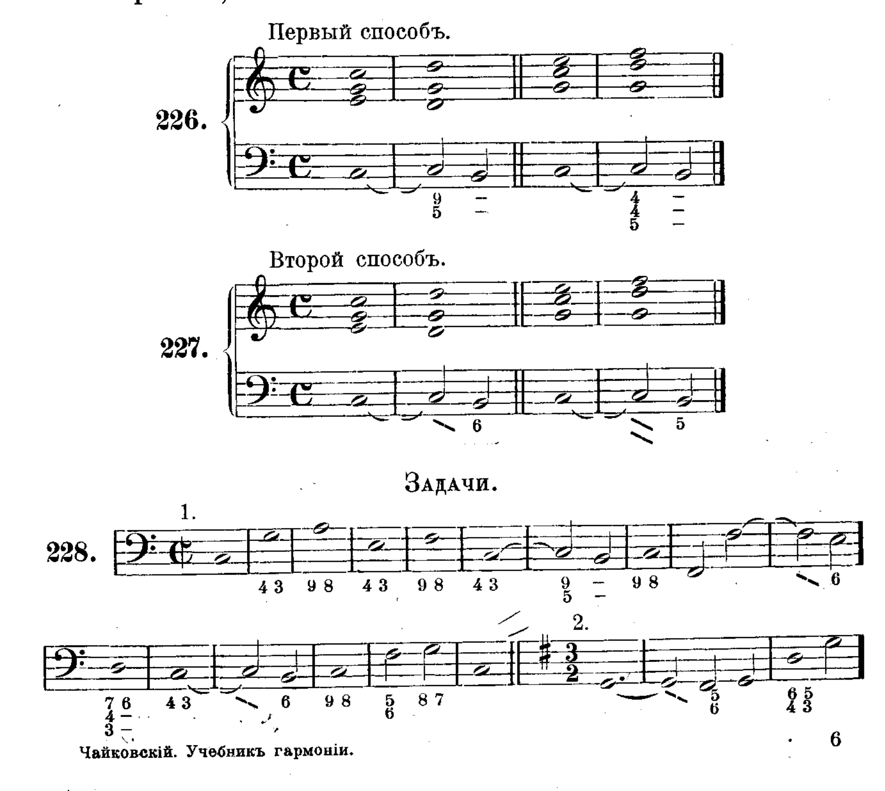
Обращенія трезвучій и септаккорды требуютъ яснаго обозначенія какъ аккорда, такъ и задержанія.





Задержанія въ двухъ и трехъ голосахъ:

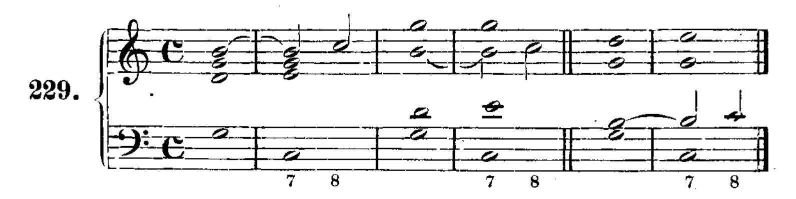
Задержаніе въ басу цифруется двоякимъ способомъ: а) выписываютъ всѣ интервалы, образуемые при задержаніи, а при разрѣшеніи—горизонтальныя черточки, или б) при разрѣшеніи выставляются цифры, выражающія аккордъ, а при задержаніи—черточки, нѣсколько вкось.





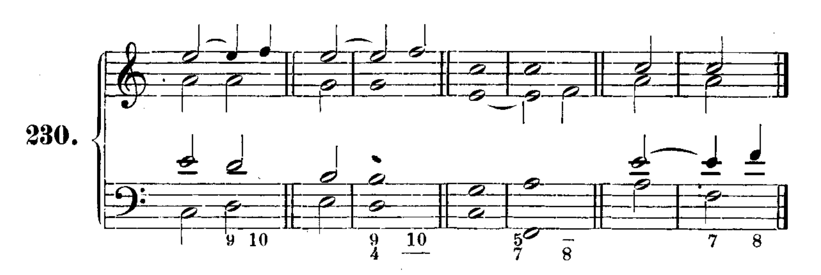
75. II. Задержаніе снизу вверхъ менѣе естественно. По самой природѣ нашего слуха диссонансы только тогда производятъ пріятное раздраженіе музыкальнаго чувства, когда они потомъ опускаются въ консонирующій интерваллъ. Вотъ почему задержаніе снизу вверхъ встрѣчается гораздо рѣже и лишь въ ограниченномъ числѣ случаевъ можетъ служить украшеніемъ гармоніи. Чаще всего оно употребляется при ходѣ вводнаго тона въ тонику.

229.



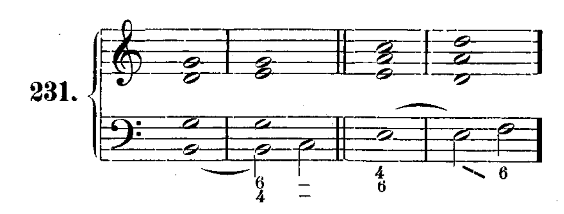
Кромѣ того вообще, гдѣ голосъ идетъ на полтона вверхъ, тамъ задержаніе снизу вверхъ звучитъ достаточно мягко.

230.



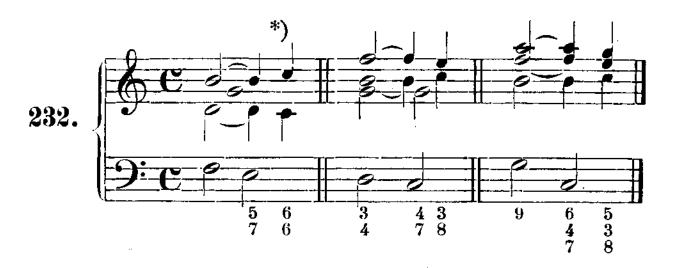
Въ басу оно встрѣчается довольно рѣдко и только въ такихъ случаяхъ, когда басъ не удвоенъ однимъ изъ верхнихъ голосовъ.

231.



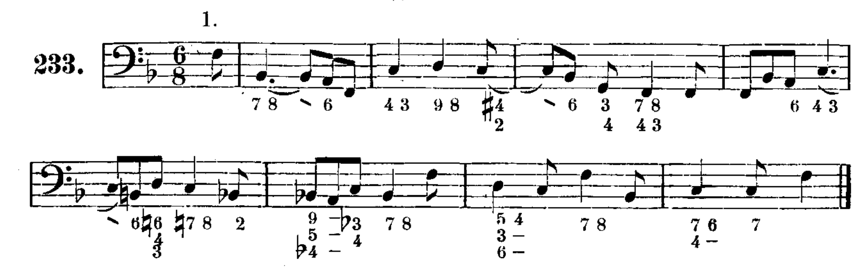
76. Соединеніе въ одномъ аккордѣ задержаній того и другаго рода весьма благозвучно.

232.



Задача 1-я.

233.



*) Въ этомъ случаѣ по причинѣ правила, изложеннаго въ § 71, ни то, ни другое задержаніе не могло бы быть употреблено отдѣльно.



Задача 2-я. Гармонизировать нижеслѣдующія мелодіи, употребляя при этомъ задержанія съ тщательной цифровкой.



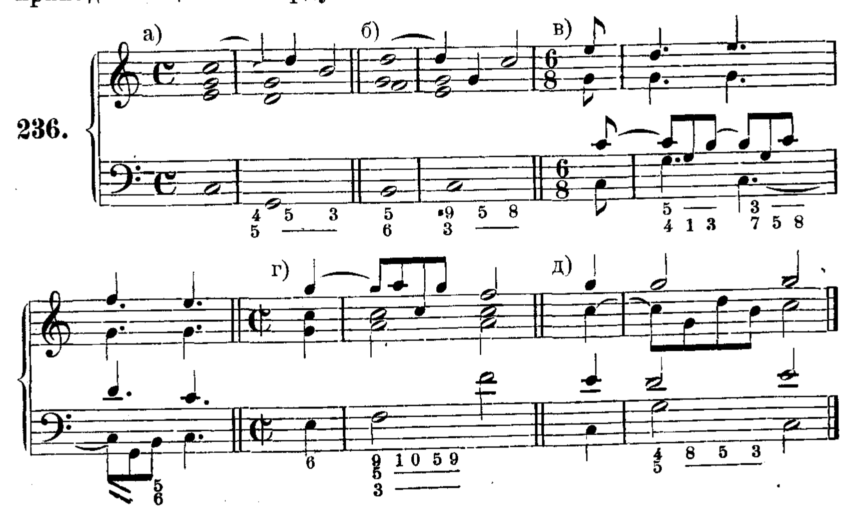


77. Задержаніе допускаетъ иногда уклоненія отъ правилъ приготовленія и разрѣшенія.



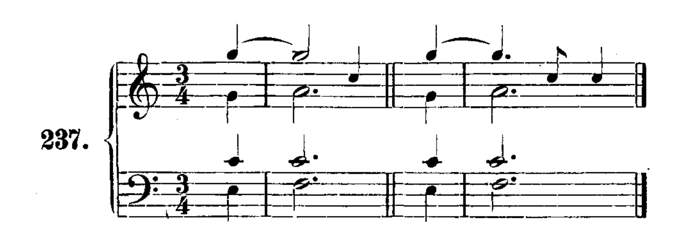
Въ случаѣ *а* задержаніе, хотя приготовлено въ той же октавѣ, но другимъ голосомъ; въ случаѣ *б* оно приготовлено въ другомъ голосѣ и въ другой октавѣ; въ случаѣ *в* оно вовсе не приготовлено; піэса или часть ея прямо начинается съ аккорда, въ которомъ одинъ изъ голосовъ задержанъ; наконецъ, въ случаѣ *г* задержаніе встрѣчается послѣ паузъ,—и поэтому какъ бы не приготовлено, хотя случается, какъ и въ настоящемъ примѣрѣ, что нота, составляющая задержаніе, находилась въ томъ-же голосѣ и въ той же октавѣ до паузъ, такъ что отсутствіе приготовленія только кажущееся.

Уклоненія отъ правилъ разрѣшенія бываютъ слѣдующія: 1) Нота, составляющая разрѣшеніе, идетъ не непосредственно за задержаніемъ, а послѣ одной или нѣсколькихъ другихъ нотъ, принадлежащихъ аккорду.

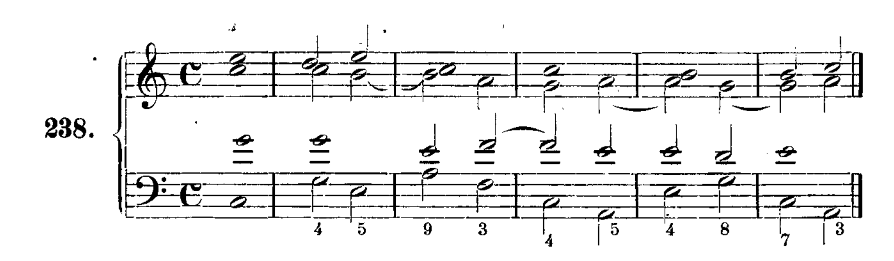


Въ примѣрѣ *г* нота задержанная повторяется послѣ постороннихъ гармоническихъ нотъ и только тогда уже наступаетъ разрѣшеніе.

2) Задержаніе разрѣшается въ другую ноту скачкомъ, напр :



3) Задержаніе разрѣшается вполнѣ правильно, но другіе голоса берутъ при этомъ новый аккордъ.



Мы не предлагаемъ особыхъ задачъ для упражненія въ вышеизложенныхъ исключительныхъ формахъ задержанія; пусть онѣ будутъ приняты къ свѣдѣнію; въ различныхъ послѣдующихъ работахъ учащійся найдетъ возможнымъ употребить то или другое уклоненіе, если оно будетъ вызвано требованіемъ его фантазіи и чувства.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

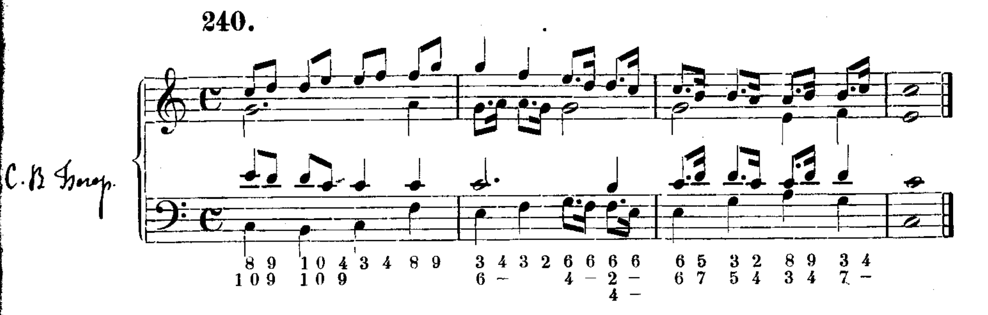
Предъёмъ.

78. **Предъемъ** есть форма мелодическаго измѣненія аккорда, состоящая въ томъ, что одинъ или бо́льшее число голосовъ берутъ ранѣе времени ноты, принадлежащія имъ въ слѣдующемъ аккордѣ; такимъ образомъ это есть прямая противуположность задержанію, впрочемъ далеко не имѣющая значенія послѣдняго.

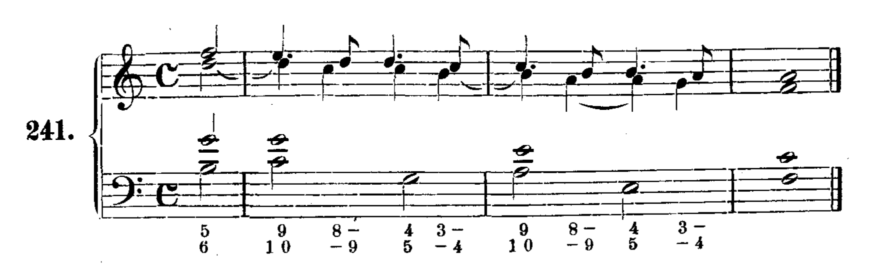
Предъёмъ не долженъ занимать большихъ частей такта: онъ дѣлается именно для оживленія ритма посредствомъ дробленія большихъ частей такта на меньшія.



Онъ встрѣчается или отдѣльно, какъ въ предъидущихъ примѣрахъ, или же цѣлымъ рядомъ слѣдующихъ другъ за другомъ предъёмовъ.

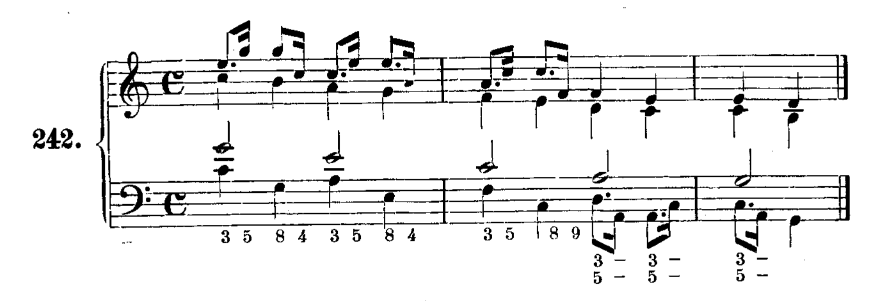


Въ одномъ и томъ же аккордѣ могутъ быть и задержаніе и предъёмъ, но предъёмъ долженъ быть короче задержанія.



79. Мы сказали, что предъёмъ есть форма противуположная задержанію; этого однако-же не слѣдуетъ принимать въ буквальномъ смыслѣ: предъёмы употребляются и при скачкообразномъ ходѣ голоса.

242.



Предъёмомъ можетъ быть также посторонняя нота аккорда.

243.



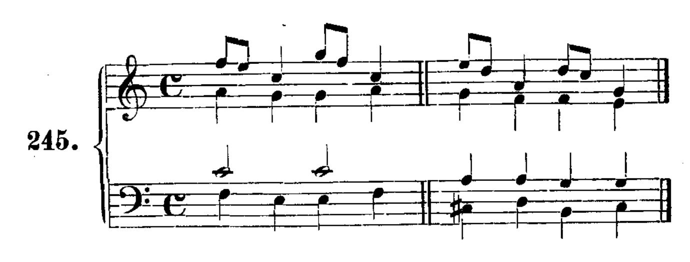
Наконецъ, предъёмомъ можетъ быть нота и не находящаяся въ слѣдующемъ аккордѣ, но могущая въ немъ находиться.

244.



80. Большое сходство съ предъёмомъ имѣетъ такъ называемая cambiata; это есть нота, лежащая ступенью ниже гармонической ноты и переходящая въ слѣдующую гармоническую ноту скачкомъ.

245.



*) Здѣсь нота *d* можетъ быть разсматриваема какъ *нона* слѣдующаго доминантаккорда.

81. Существуетъ еще синкопированное веденіе трехъ верхнихъ голосовъ въ противуположность басу, напоминающее то задержаніе, то предъёмъ, смотря потому, кто опаздываетъ— верхніе три голоса или басъ.

246.



Задачи. Для упражненія въ правильномъ употребленіи предъёмовъ совѣтуемъ ограничиться тѣми, которые изложены въ § 78. Дальнѣйшіе виды предъёмовъ и cambiata найдутъ примѣненіе въ позднѣйшихъ свободныхъ работахъ учащихся.

Предстоитъ гармонизація слѣдующихъ мелодій съ употребленіемъ предъёмовъ.

247.



ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

Проходящія ноты.

82. Проходящими нотами называются чуждые аккорду тоны, которыми пополняются интервалы между двумя гармоническими нотами. Смотря по тому, изъ какой гаммы заимствуются проходящія ноты, онѣ бываютъ: I) діатоническими и II) хроматическими.

83. I. Діатоническими проходящими нотами пополняются интервалы терции и кварты: въ первомъ случаѣ между двумя аккордовыми нотами встрѣчается одна проходящая, во второмъ—двѣ.

248.



По самому свойству своему проходящія ноты всегда находятся на слабыхъ частяхъ такта. Онѣ могутъ встрѣчаться разомъ въ двухъ и даже въ бо́льшемъ числѣ голосовъ; при этомъ онѣ могутъ идти или параллельно (секстами или терціями) или же въ противоположномъ движеніи; послѣднее предпочитается, такъ какъ параллельные ходы вредятъ самостоятельности голосовъ, что, какъ извѣстно, есть существеннѣйшее условіе гармонической красоты Не слѣдуетъ однако-же вовсе пренебрегать терце- и секстообразными ходами проходящихъ нотъ: будучи употребляемы умѣренно, они придаютъ голосоведенію текучесть и плавность.

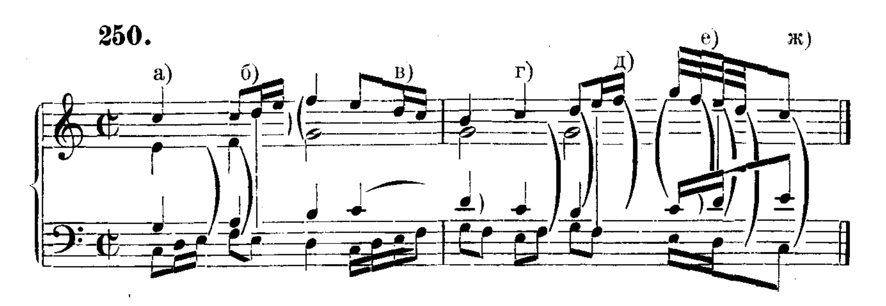
249.



84. Хотя проходящія ноты въ высшей степени важны, такъ какъ онѣ обогащаютъ самостоятельные ходы голосовъ, ихъ однако же не слѣдуетъ употреблять неумѣренно; если въ каждомъ голосѣ, гдѣ встрѣтится терція или кварта, мы поспѣшимъ

пополнить этотъ интервалъ проходящими нотами, то, во-первыхъ, весьма легко при этомъ получить запрещенныя послѣдованія; во-вторыхъ, вслѣдствіе ничѣмъ не мотивированныхъ, мелкихъ ритмическихъ дробленій, гармонія пріобрѣтетъ сухой, чисто школьный характеръ. Представляемъ примѣръ гармоніи, несмотрительно переполненной проходящими нотами.

250.



При буквѣ *а* мы встрѣчаемъ октавы. При буквѣ *б* мы видимъ послѣдованіе двухъ септимъ, что весьма неблагозвучно въ тихомъ *tempo;* точно также слѣдуетъ избѣгать случая, когда при противуположномъ движеніи двухъ проходящихъ нотъ онѣ образуютъ между собою *диссонансы*; такъ напр., въ этомъ случаѣ вмѣсто



При буквѣ *в*—между теноромъ и басомъ квинты; при *г*—тоже квинты; при *д* между басовой и сопранной проходящими нотами образовалась септима, а также имѣется послѣдованіе квинтъ. При *е* мы встрѣчаемъ, во-первыхъ, образовавшуюся между сопрано и теноромъ нону, да еще между сопрано и басомъ послѣдованіе двухъ нонъ; наконецъ при *ж*—видимъ октавы.

85. Въ минорномъ наклоненіи, во избѣжаніе послѣдованія шестой и седьмой ступени съ ихъ интерваломъ увеличенной секунды, для проходящихъ нотъ употребляется гамма мелодическая въ восходящемъ и нисходящемъ порядкахъ.

251.



86. Мы сказали, что проходящія ноты употребляются на относительно слабыхъ временахъ; тѣмъ не менѣе, анализируя сочиненія лучшихъ авторовъ, мы видимъ частое уклоненіе отъ этого закона. Предлагаемъ однако-же учащимся ограничиться теоретическими свѣдѣніями объ этомъ предметѣ; случаи примѣненія его встрѣтятся въ его дальнѣйшей сочинительской практикѣ *).

Примѣръ употребленія проходящихъ нотъ на сильномъ времени:

252.



Замѣтимъ, что нельзя считать неправильною проходящую ноту, употребленную на относительно сильномъ времени, если ихъ двѣ сряду.

253.



Примѣчаніе. Цифрованіе проходящихъ нотъ въ генералъ-басѣ не необходимо, такъ какъ никакихъ существенныхъ измѣненій аккорда онѣ не производятъ; способъ же ихъ обозначенія состоитъ въ выставленіи подъ басомъ соотвѣтствующаго интервала при указаніи въ то же время и на аккордъ.

Слѣдующій примѣръ представляетъ гармонію, украшенную правильно и умѣренно употребленными проходящими нотами.

*) Нѣтъ никакого основанія запрещать талантливому ученику уклоненія, употребительныя въ практикѣ. Мы желаемъ только, чтобы онъ не придавалъ имъ излишняго значенія.

254.



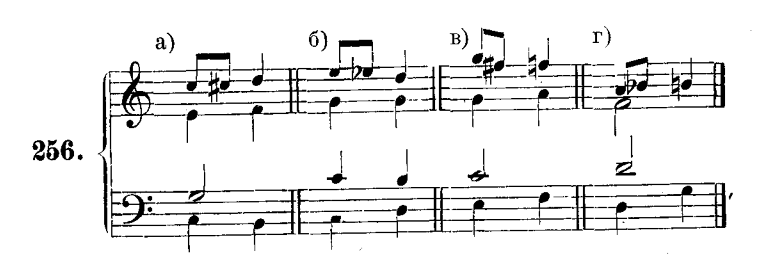
Задача. Гармонизировать нижеслѣдующія мелодіи, употребляя проходящія ноты.

255.





87. Хроматическія проходящія ноты встрѣчаются между двумя нотами, находящимися на разстояніи большой секунды. Ничто такъ не вредитъ простотѣ и естественности гармоніи, какъ хроматическія проходящія ноты; поэтому ими нужно пользоваться съ большою осторожностью и умѣренностью.



Орѳографія хроматической гаммы требуетъ знаковъ повышенія въ восходящемъ порядкѣ и знаковъ пониженія въ нисходящемъ; исключеніе составляетъ шестая ступень въ восходящемъ порядкѣ, вмѣсто повышенія которой употребляется пониженіе седьмой (см. пр. *г*), а также пятая ступень въ нисходящемъ порядкѣ, вмѣсто пониженія которой употребляется повышеніе четвертой (см. пр. *в*).

88. Для избѣжанія неблагозвучныхъ сочетаній мы бы совѣтовали какъ можно рѣже сопоставлять одну ступень въ двухъ различныхъ видахъ, особенно если эта ступень есть удвоенная терція или квинта аккорда.



Для этой-же цѣли при удвоеніи какого-бы то ни было интервалла трезвучія басомъ и однимъ изъ верхнихъ голосовъ, проходящую ноту не слѣдуетъ помѣщать въ басу.



89. Въ двухъ голосахъ хроматическія проходящія ноты являются весьма рѣдко; и здѣсь тоже наиболѣе некрасивы тѣ изъ нихъ, которыя представляютъ два различныхъ вида одной ступени.



По крайней мѣрѣ въ случаяхъ, подобныхъ *в* и *г*, слѣдуетъ измѣнить орѳографическую несообразность, основанную впрочемъ на правилѣ изложенномъ въ § 87.



Въ органныхъ пунктахъ встрѣчаются хроматическіе параллельные ходы секстаккордами, происходящіе отъ проходящихъ нотъ въ трехъ голосахъ.





Предлагаемъ примѣръ гармоніи съ употребленіемъ хроматическихъ проходящихъ нотъ.



Задача. Гармонизовать слѣдующія мелодіи съ примѣненіемъ къ гармоніи проходящихъ нотъ вообще и хроматическихъ въ особенности.



*) Орѳографія хроматической гаммы въ минорѣ заимствована изъ параллельнаго мажора, за исключеніемъ первой ступени въ восходящемъ порядкѣ, требующей повышенія.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

Аккорды съ увеличенной квинтой.

90. Вслѣдствіе частаго употребленія хроматическихъ проходящихъ нотъ въ извѣстныхъ случаяхъ образовались нѣкоторыя стереотипныя сочетанія гармоническихъ нотъ съ проходящею, получившія значеніе самостоятельныхъ аккордовъ. Сюда относятся: I) увеличенное трезвучіе, II) доминантаккордъ съ увеличенной квинтой, III) септаккордъ съ большой септимой и увеличенной квинтой, и IV) аккорды съ увеличенной секстой. Въ этой главѣ мы разсмотримъ аккорды I, II и III, происходящіе отъ хроматическаго повышенія ихъ квинты.

91. I. Увеличенное трезвучіе, называемое также чрезмѣрнымъ, происходитъ отъ мажорнаго трезвучія, въ которомъ квинта повышена на полтона. Такимъ образомъ въ мажорномъ тонѣ мы имѣемъ три увеличенныхъ трезвучія.



Такъ какъ увеличенная квинта, какъ мы сказали, есть хроматическая проходящая нота въ восходящемъ направленіи, то чрезмѣрное трезвучіе должно разрѣшиться въ одинъ изъ аккордовъ, имѣющихъ ноту, лежащую полутономъ выше увеличенной квинты. И такъ, чрезмѣрное трезвучіе на тоникѣ разрѣшается въ трезвучія на субдоминантѣ, на шестой и на второй ступени.



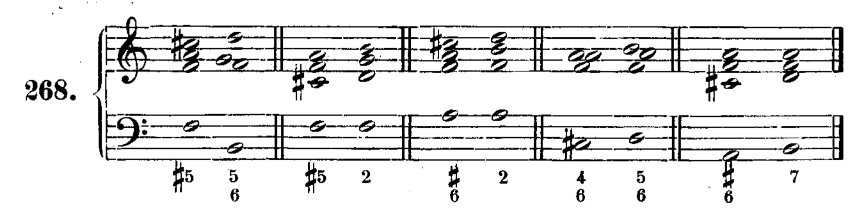
Чрезмѣрное трезвучіе на доминантѣ разрѣшается въ трезвучія на тоникѣ, на третьей и на шестой ступеняхъ.



Чрезмѣрное трезвучіе на субдоминантѣ разрѣшается въ трезвучія на второй, пятой и (въ весьма рѣдкихъ случаяхъ) на седьмой ступени.



Оно можетъ также разрѣшиться въ 1-ое и 3-е обращенія доминантаккорда, или въ одинъ изъ видовъ малаго септаккорда.



Понятно само собой, что квинта ни въ какомъ случаѣ удвоена быть не можетъ. Чаще всего увеличенное трезвучіе разсматривается какъ доминанта слѣдующаго трезвучія; а потому увеличенное трезвучіе на тоникѣ появляется бóльшею частью предъ субдоминантой, увеличенное трезвучіе на доминантѣ—передъ тоникой; увеличенное же трезвучіе на субдоминантѣ, принятое въ этомъ смыслѣ, производитъ модуляцію въ ладъ, лежащій секундой ниже.



92. Увеличенное трезвучіе должно быть приготовлено. Оно появляется или въ качествѣ проходящаго аккорда, приготовленное самимъ собою, или же самостоятельно; въ послѣднемъ случаѣ оно должно быть приготовлено аккордомъ связнымъ и весьма часто тѣмъ самымъ, въ который разрѣшается.



Обращенія увеличеннаго трезвучія встрѣчаются рѣже основнаго вида и почти всегда въ видѣ проходящаго аккорда.

Удваивается въ нихъ основный тонъ или терція.



93. Въ минорѣ изъ двухъ мажорныхъ трезвучій только то, которое стоитъ на шестой ступени, употребляется съ увеличенной квинтой на общемъ основаніи.



Что касается увеличеннаго трезвучія на доминантѣ, то ему въ предѣлахъ тона нѣтъ возможности разрѣшиться.

О діатоническомъ увеличенномъ трезвучіи минорнаго лада мы говорили прежде.

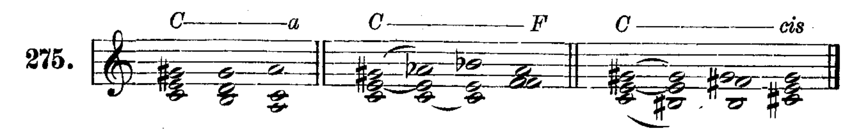
94. Каждое увеличенное трезвучіе, разсматриваемое какъ доминанта, будучи правильно приготовлено, можетъ служить средствомъ модуляціи.



95. По причинѣ своего построенія двумя большими терціями, увеличенное трезвучіе (подобно уменьшенному септаккорду) энгармонически равно двумъ другимъ увеличеннымъ трезвучіямъ, такъ что каждое обращеніе его можно, посредствомъ энгармоническаго измѣненія тоновъ, превратить въ основное увеличенное трезвучіе и на оборотъ: каждое увеличенное трезвучіе можно превратить энгармонически въ одно изъ обращеній двухъ другихъ трезвучій.



Этимъ свойствомъ увеличеннаго трезвучія можно пользоваться для модуляцій; если, взявъ его, мы будемъ каждый изъ его интерваловъ поочередно принимать за вводный тонъ слѣдующаго доминантаккорда, то получимъ три различныя модуляціи.



Предлагаемъ примѣръ такихъ модуляцій, завершенныхъ распространенной каденціей.

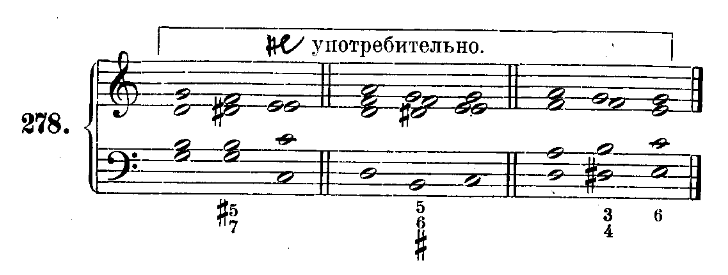


Задачи. Упражняться въ приготовленіи и разрѣшеніи увеличеннаго трезвучія во всѣхъ ладахъ, а также модулировать посредствомъ его въ другія тональности, пользуясь между прочимъ и энгармоническими его свойствами.

96. II. **Доминантаккордъ съ увеличенной квинтой** употребляется исключительно въ мажорѣ и разрѣшается на общемъ основаніи, при чемъ квинта, въ качествѣ хроматически повышеннаго интервала, обязательно ведется вверхъ. Приготовляется онъ трезвучіемъ на второй ступени *). Другіе аккорды лада не могутъ, по причинѣ неудобствъ голосоведенія, служить ему приготовленіемъ.



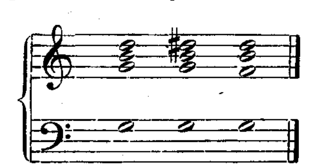
Требованія благозвучія допускаютъ только такія положенія этого аккорда, въ которыхъ септима лежитъ ниже квинты, такъ что между ними образуется увеличенная секста; обратное-же отношеніе этихъ двухъ тоновъ, дающее уменьшенную терцію, запрещается. Вотъ почему второе обращеніе доминантаккорда съ увеличенной квинтой совсѣмъ не употребляется.



97. III. **Септаккорды съ большой септимой и увеличенной квинтой** встрѣчаются на первой и четвертой ступени въ мажорѣ, и на шестой ступени въ минорѣ. Изъ нихъ только первый появляется довольно часто. Приготовляется онъ трезвучіями на тоникѣ (бо́льшею частью), а также трезвучіями на третьей и пятой ступени; разрѣшается въ трезвучіе на субдоминантѣ; квинта идетъ вверхъ.

---

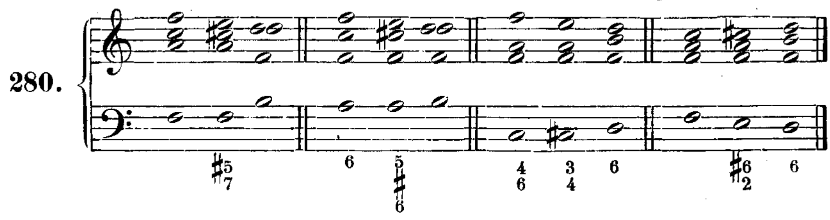
*) Онъ можетъ быть приготовленъ и увеличеннымъ трезвучіемъ.





Примѣчаніе. Септаккордъ съ увеличенной квинтой на третьей ступени уже извѣстенъ.

Септаккорды на четвертой ступени въ мажорѣ и на шестой въ минорѣ встрѣчаются рѣдко по причинѣ разрѣшенія ихъ въ уменьшенное трезвучіе; приготовляются исключительно субдоминантой въ мажорѣ и шестой ступенью въ минорѣ.

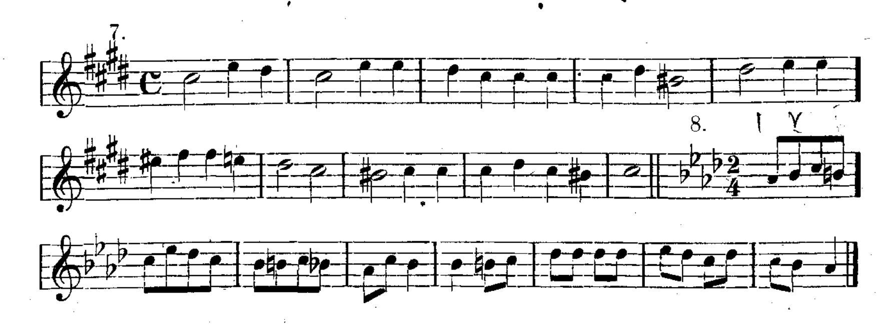


Иногда вмѣсто уменьшенной квинты они разрѣшаются на чистую квинту внизъ, модулируя такимъ образомъ изъ мажора на большую секунду внизъ, а изъ минора на малую секунду вверхъ.



*) Здѣсь септаккордъ съ увеличенной квинтой на первой ступени приготовленъ чрезмѣрнымъ трезвучіемъ на той же ступени.





ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

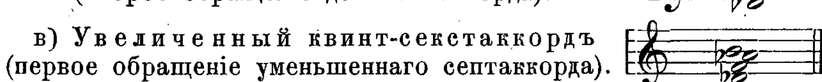
Аккорды съ увеличенной секстой.

98. IV. Такъ называемые аккорды съ увеличенной секстой суть обращенія нѣкоторыхъ аккордовъ, разрѣшающихся въ тоническое трезвучіе, но съ хроматическимъ пониженіемъ второй ступени гаммы. Сюда относятся:

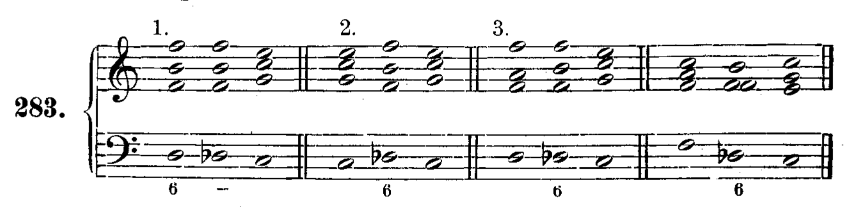
а) Увеличенный секстаккордъ (первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія).

б) Увеличенный терц-кварт-секстаккордъ (второе обращеніе доминантаккорда).

в) Увеличенный квинт-секстаккордъ (первое обращеніе уменьшеннаго септаккорда).



99. а) Увеличенный секстаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе; приготовляется: 1) или, въ качествѣ проходящаго аккорда, самимъ собою въ первоначальномъ видѣ; 2) или тоническимъ трезвучіемъ въ томъ положеніи, въ какое разрѣшается; 3) или же наконецъ связными съ нимъ трезвучіемъ на субдоминантѣ и трезвучіемъ на второй ступени съ удвоенной терціей.



Въ этомъ аккордѣ удвоена можетъ быть одна квинта трезвучія (терція отъ баса).

100. б) Увеличенный терц-кварт-секстаккордъ разрѣшается въ тоническое же трезвучіе; приготовляется такъ же, какъ и предъидущій аккордъ, но трезвучіе на второй ступени можетъ быть при этомъ и съ удвоенной квинтой.

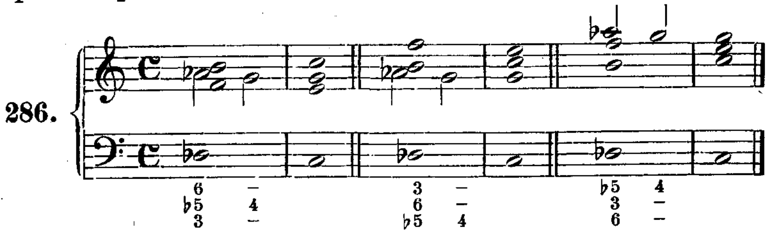


101. в) Увеличенный квинт-секстаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе, причемъ получается послѣдованіе двухъ чистыхъ квинтъ.

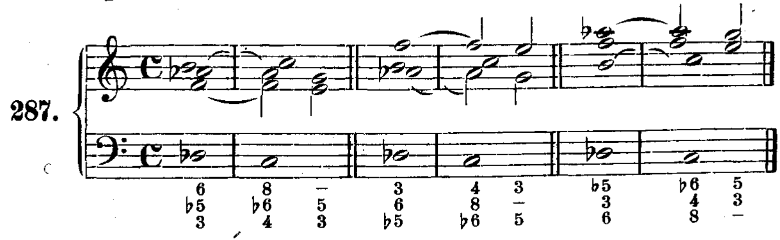


Дабы избѣгнуть этого запрещеннаго хода, прибѣгаютъ къ одному изъ слѣдующихъ двухъ средствъ:

А) Септиму (бывшую нону, квинту отъ баса) предварительно разрѣшаютъ по извѣстному намъ правилу въ основной тонъ доминантаккорда, вслѣдствіе чего образуется увеличенный терц-кварт-секстаккордъ.



Б) Два голоса (септиму, бывшую нону, и квинту, бывшую септиму) задерживаютъ, вслѣдствіе чего образуется кварт-секстаккордъ.

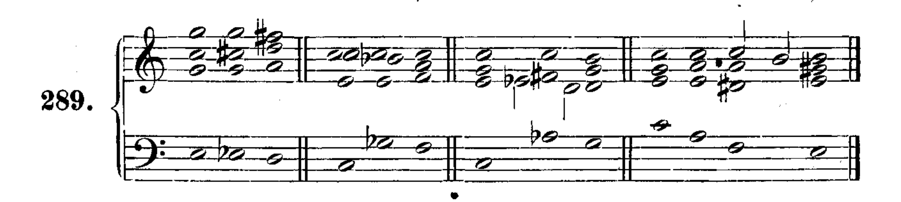


Употребляется онъ или проходящимъ образомъ, приготовленный самимъ собою въ первоначальномъ видѣ, или посредствомъ приготовленія субдоминантой*).

*) Трезвучіе на второй ступени не годится въ отношеніи приготовленія по причинѣ происходящихъ отъ того квинтъ.



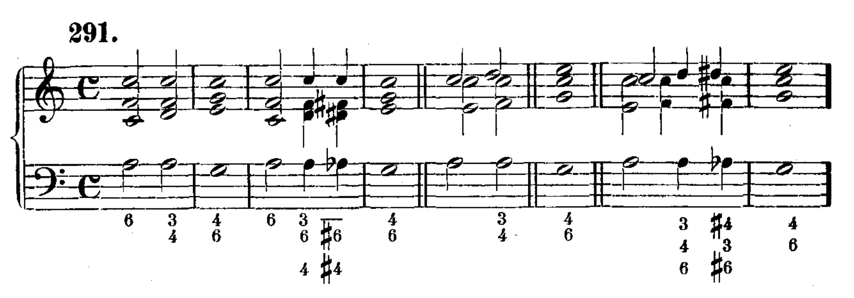
102. Модуляція черезъ разсмотрѣнные три аккорда возможна подъ условіемъ безукоризненнаго приготовленія и лишь въ одни близкіе тоны.



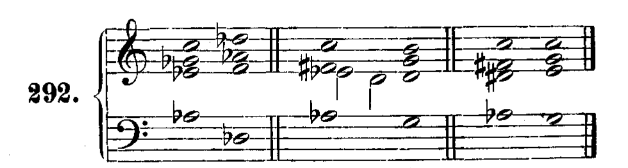
103. Разрѣшеніе этихъ трехъ аккордовъ въ миноръ не вполнѣ согласуется съ требованіемъ музыкальнаго чувства; они почти всегда разрѣшаются въ мажорное трезвучіе и рѣдко встрѣчаются въ минорѣ. Быть можетъ отъ этого нѣкоторые теоретики признаютъ аккорды эти подлежащими разрѣшенію въ трезвучіе на доминантѣ и строятъ ихъ не на пониженной второй ступени, какъ мы, а на пониженной шестой ступени мажорнаго или этой же ступени въ естественномъ видѣ минорнаго лада. Такимъ образомъ, разсмотрѣнные нами въ предѣлахъ лада *C* аккорды съ увеличенной секстой по этому воззрѣнію относятся къ ладу F-dur или F-moll. Это однако-же невѣрно. Употребленіе аккордовъ съ увеличеной секстой на пониженной шестой ступени есть не болѣе, какъ модуляціонное отклоненіе въ ладъ доминанты, которое, не будучи завершено распространенной каденціей, не производитъ впечатлѣнія полной модуляціи. Но стоитъ закончить сочетаніе одного изъ этихъ аккордовъ съ трезвучіемъ на доминантѣ распространенной каденціей, чтобы почувствовать модулирующій характеръ аккорда съ увеличенной секстой на пониженной шестой ступени.



104. Есть еще аккордъ съ увеличенной секстой, нерѣдко встрѣчающійся передъ каденціей перваго рода. Онъ построенъ такъ же, какъ и увеличенный терц-кварт-секстаккордъ, но кварта въ немъ дважды увеличенная, и строится онъ не на пониженной второй, а на пониженной шестой ступени. Этотъ аккордъ происходитъ отъ трехъ хроматическихъ проходящихъ нотъ въ терц-кварт-аккордѣ отъ септаккорда на второй ступени, когда послѣдній находился передъ кварт-секст-аккордомъ въ каденціи перваго рода *).



105. Увеличенный квинт-секстаккордъ энгармонически равенъ доминантаккорду тона, лежащаго уменьшенной квинтой ниже, а также аккорду, разсмотрѣнному въ предъидущемъ §, изъ предѣловъ субдоминанты.



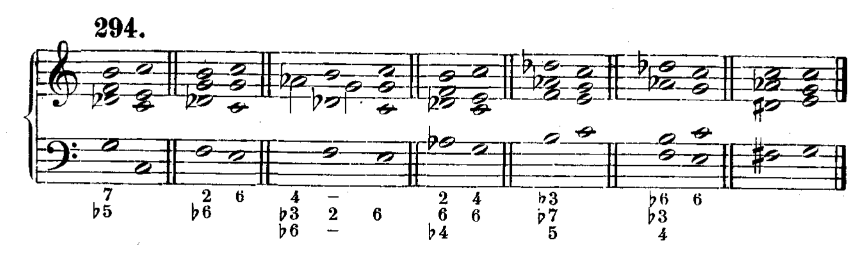
Въ нижеслѣдующей модуляціи изъ *C* въ *H* употреблены всѣ три энгармонирующіе аккорды.



106. Доминантаккордъ, уменьшенный септаккордъ и увеличенный терц-кварт-секстаккордъ на шестой ступени появляются въ нѣкоторыхъ другихъ своихъ видахъ съ пониженіемъ 2-ой ступени (квинты, или бывшей квинты); однакожъ это бываетъ

*) Весьма часто его смѣшиваютъ съ увеличеннымъ квинт-секстаккордомъ, которому онъ равенъ энгармонически.

рѣдко и подъ тѣмъ условіемъ, чтобы вводный тонъ находился всегда выше пониженнаго интервалла, т. е. чтобы между ними образовывалась **увеличенная секста**, но не обращеніе ея,—**уменьшенная терція**, или же, по крайней мѣрѣ, чтобы они встрѣчались въ различныхъ октавахъ въ видѣ децимы.



Задача. Упражняться въ приготовленіи и разрѣшеніи аккордовъ съ увеличенной секстой и затѣмъ приступить къ гармонизаціи слѣдующихъ басовъ и мелодій.





ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

Вспомогательныя ноты.

107. Вспомогательными нотами называются такія, которыя подобно проходящимъ встрѣчаются на слабыхъ временахъ частей такта и находятся между двумя повтореніями одной и той же гармонической ноты. Каждая нота аккорда имѣетъ двѣ вспомогательныя ноты: одну сверху а другую снизу.

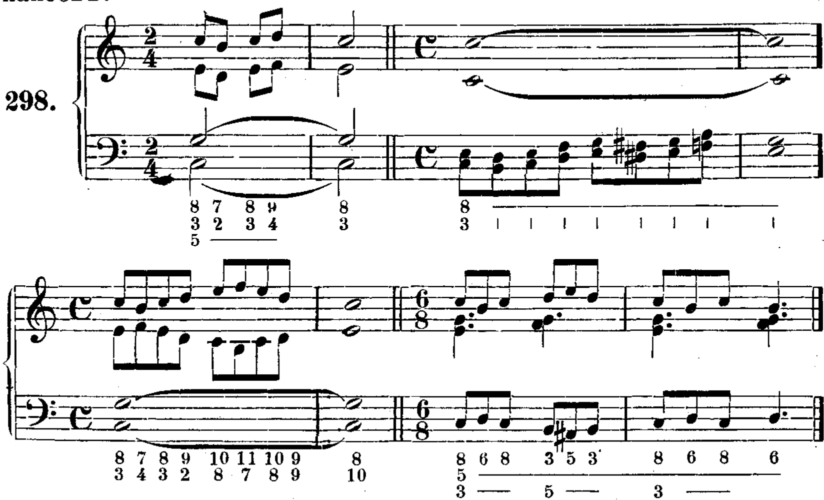


*) Этотъ септаккордъ противорѣчитъ правилу § 105, но здѣсь обратное отношеніе вводнаго тона къ бывшей септимѣ не пріятно, такъ какъ они встрѣчаются не въ одной октавѣ.

Вспомогательныя ноты, находящіяся на разстояніи большой секунды, могутъ быть посредствомъ знаковъ повышенія или пониженія придвинуты къ своей гармонической нотѣ на малую секунду. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что нижнія вспомогательныя ноты обыкновенно повышаютъ на полтона; верхнія же вспомогательныя ноты употребляются чаще всего діатонически.



Вспомогательныя ноты, будучи употреблены въ двухъ голосахъ, встрѣчаются ходами параллельными или въ противуположномъ движеніи. Первыя всегда благозвучны, но не должны преобладать въ гармоніи; вторыя далеко не всегда благозвучны, но могутъ встрѣчаться часто, служа гармоніи украшеніемъ, если только онѣ не образуютъ между собою рѣзкихъ диссонансовъ.



Примѣчаніе. Относительно цифрованія вспомогательныхъ нотъ вспомнимъ, что было сказано по поводу цифрованія проходящихъ нотъ (см. § 86 прим.).

108. Вспомогательныя и проходящія ноты даютъ возможность, ни мало не отступая отъ гармонической канвы, дробить гармонію на мелкія части и придавать ей такимъ образомъ мелодически-ритмическій интересъ. Такая гармонія, которая изукрашена проходящими и вспомогательными нотами, называется мелодической фигураціей.—Примѣръ:



Задача. Гармонизовать данныя мелодіи, украшая гармонію проходящими и вспомогательными нотами.



Примѣчаніе. Въ мѣстахъ, обозначенныхъ крестомъ, проходящія и вспомогательныя ноты употреблены вмѣстѣ.



109. На практикѣ встрѣчаются слѣдующія отступленія отъ правилъ о вспомогательныхъ нотахъ:

а) Онѣ могутъ быть взяты скачкомъ.



б) Онѣ встрѣчаются на сильныхъ временахъ.



Это отступленіе отъ правилъ часто придаетъ вспомогательнымъ нотамъ характеръ задержанія, приготовленнаго, какъ въ примѣрѣ А, или неприготовленнаго, какъ въ прим. Б.

в) Обѣ вспомогательныя ноты стоятъ рядомъ на слабомъ или на сильномъ времени.

*) Встрѣчающееся здѣсь переченіе при переходѣ въ четвертый тактъ между сопрано и басомъ, а далѣе между альтомъ и сопрано, не представляетъ ничего непріятнаго. Мы не переносимъ переченія только между двумя гармоническими нотами; здѣсь же *dis* въ басу и *gis* въ сопрано суть скачкомъ взятыя вспомогательныя ноты.



г) Онѣ встрѣчаются послѣ задержанія, притомъ иногда ранѣе самаго разрѣшенія.



Оставаясь вѣрными правилу не упражнять ученика въ употребленіи формъ исключительныхъ, мы и на этотъ разъ предлагаемъ ему принять все изложенное въ настоящемъ § къ свѣдѣнію, не возбраняя ему однако же въ послѣдующихъ работахъ примѣнять къ практикѣ новыя свѣдѣнія, если ему это заблагоразсудится.

110. Заканчивая этотъ отдѣлъ, укажемъ на форму гармоническихъ случайныхъ сочетаній, называемыхъ проходящими или кажущимися аккордами. Они образуются на слабыхъ временахъ такта вслѣдствіе движенія одного, двухъ, или нѣсколькихъ голосовъ отъ аккорда къ аккорду проходящими и вспомогательными нотами. По ихъ неправильному разрѣшенію, по случайности ихъ появленія и отсутствію ритмическаго акцента, кажущійся аккордъ легко отличить отъ самостоятельной гармоніи. Въ нижеслѣдующихъ примѣрахъ они означены крестами.

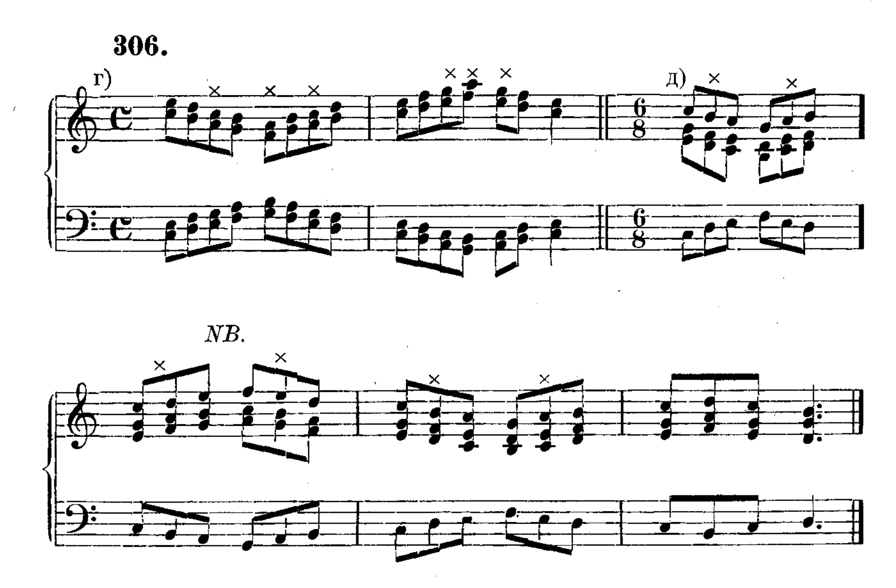
305.

а)





Въ слѣдующемъ примѣрѣ, гдѣ голоса движутся двумя группами въ противуположномъ движеніи, мы найдемъ кажущіеся аккорды даже на сильныхъ временахъ.



Въ послѣднемъ примѣрѣ движеніе по ступенямъ всѣхъ голосовъ оправдываетъ и такія сочетанія, даже на сильныхъ временахъ, которыя не имѣютъ ничего похожаго на аккордъ (см. *NB*). Наше чувство инстинктивно сознаетъ гармоническую сущность этихъ случайныхъ сплетеній тоновъ; такъ напр., послѣдованіе *д* представляетъ слѣдующій гармоническій скелетъ.



Въ этомъ же примѣрѣ нѣсколько разъ встрѣчающійся квартсекстаккордъ употребленъ въ качествѣ проходящаго аккорда.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Мелодическое развитіе голосовъ.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ.

Строгій стиль гармоніи.

111. Задержанія, проходящія и вспомогательныя ноты въ высшей степени способствуютъ мелодической красотѣ голосовъ; самое простое, несложное сочетаніе аккордовъ, обогащенное этими тремя факторами мелодическаго движенія, возводится на степень художественно выработанной, технически совершенной гармоніи. Но эти свойства нигдѣ не проявляются столь разительно, какъ въ гармоніи такъ называемаго строгаго стиля. Музыкантъ, искусно владѣющій ограниченными средствами этого рода гармоніи, можетъ считать себя вполнѣ развитымъ гармонизаторомъ. Строгій стиль учитъ насъ, какъ изъ небогатаго, повидимому, матеріала получать посредствомъ мелодическаго усовершенствованія голосовъ роскошныя гармоническія формы. Мы уже имѣли случай сказать, что рѣзко диссонирующія сочетанія, какъ-то: секвенцаккорды, хроматически увеличенные и уменьшенные аккорды, – будучи весьма цѣнны для композитора, часто имѣющаго нужду въ неблагозвучныхъ сочетаніяхъ для выраженія особыхъ настроеній души, имѣютъ весьма малое значеніе для гармонизатора, не связаннаго посторонneю идеей, ищущаго безусловныхъ красотъ гармоніи. Въ этомъ смыслѣ гармонія строгаго стиля, безусловно отвергающая диссонансъ въ аккордѣ и хроматизмъ въ мелодіи, преслѣдующая больше всего практическія цѣли удобства интонаціи, есть превосходная школа для начинающаго сочинителя. Она особенно полезна будетъ теперь, какъ отрезвленіе отъ болѣзненно страстныхъ,

удалившихся отъ естественности, искуственно сложившихся гармоній, изученныхъ въ предъидущихъ главахъ.

112. Гармонія строгаго стиля основана на консонирующемъ отношеніи баса къ остальнымъ голосамъ; поэтому она допускаетъ только трезвучія мажорныя и минорныя съ ихъ первыми обращеніями, а также секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія. Такъ какъ кварта не можетъ считаться консонансомъ, то второе обращеніе трезвучій строгимъ стилемъ отвергается, такъ же какъ и всѣ диссонирующіе аккорды съ ихъ обращеніями. Заключительныя каденціи дѣлаются, слѣдовательно, посредствомъ трезвучія на доминантѣ и его перваго обращенія. Каденція должна быть совершенная, т. е. оканчиваться тоническимъ трезвучіемъ въ положеніи октавы.



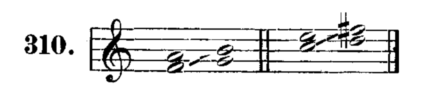
113. По части мелодическаго движенія голосовъ нужно замѣтить, что строгій стиль допускаетъ скачки на октаву, малую сексту, чистыя квинту и кварту, большую и малую терціи.

Скачковъ на большую сексту стараются избѣгать.

Скачки на интервалы диссонирующіе (хотя бы ступени ихъ образующія были заимствованы изъ діатонической гаммы) безусловно запрещаются такъ же точно, какъ и хроматическіе ходы.



114. Изъ параллелизмовъ запрещаются ходы квинтами и октавами, а также въ иныхъ случаяхъ ходы большими терціями, поднимающимися на цѣлый тонъ. Послѣднее объясняется тѣмъ, что въ прежнее время, когда строгій стиль господствовалъ, увеличенная кварта (тритонъ) была единственнымъ увеличеннымъ интерваломъ въ гармонической системѣ лада, и запрещался не только онъ самъ и его обращеніе, но также всякія послѣдованія мелодическія и гармоническія, которыя его напоминали.



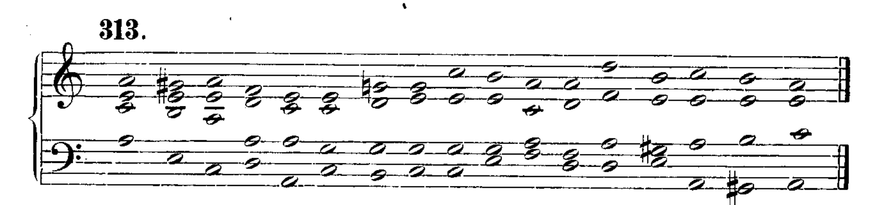
Двѣ большія терціи, идущія полутонами вверхъ, дозволялись, такъ какъ между ними тритона не образуется, напр.:



115. Модуляціи въ близкіе тоны дозволяются съ условіемъ, чтобы не было хроматическихъ послѣдованій.



116. Въ минорѣ можно безпрепятственно переходить безъ всякой модуляціи въ соотвѣтствующій мажоръ, опять подъ условіемъ отсутствія хроматическихъ повышеній и пониженій; точно также, находясь въ мажорѣ, можно заимствовать гармоніи изъ параллельнаго минора.



117. Для удобства и бóльшей свободы голосоведенія дозволяется перекрещиваніе голосовъ, т. е. они могутъ выходить изъ своего нормальнаго отношенія къ другимъ голосамъ и становиться къ нимъ въ обратное отношеніе.

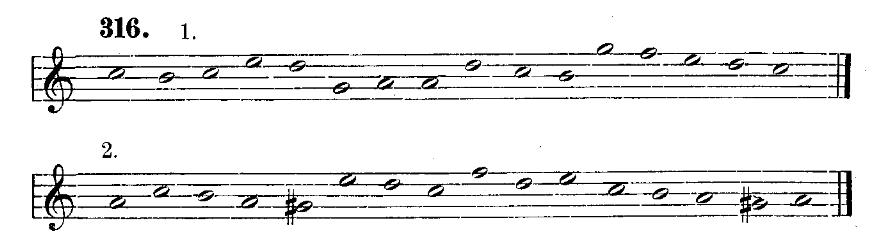
118. Вообще, какъ видно изъ вышеизложеннаго, строгій стиль построенъ на томъ принципѣ, что человѣческіе голоса могутъ легко интонировать лишь естественные интервалы, т. е. идти по ступенямъ или брать скачкомъ консонансы. Гармоническія ухищренія жертвуются здѣсь для болѣе практической цѣли — легкости интонаціи.

119. Мы будемъ брать для нашихъ гармонизацій cantus firmus, т. е. мелодію изъ цѣлыхъ нотъ, легко перелагающуюся во всѣ голоса. На первый разъ ограничимся гармонизаціею даннаго голоса цѣлыми нотами. Для каждаго голоса употребимъ особую нотную систему и соотвѣтствующій ключъ.

Примѣчаніе. Слѣдуетъ для каждаго голоса строго держаться указанныхъ предѣловъ.



Задача. Гармонизовать слѣдующіе Cantus firmus, перекладывая ихъ поочередно во всѣ голоса.



Примѣчаніе. Смотря по регистру голоса *Cantus firmus* можно перекладывать въ другіе лады.

120. Цѣлыя ноты могутъ дробиться на половины вслѣдствіе: 1) двухъ различныхъ аккордовъ въ одномъ тактѣ; 2) задержа-

---

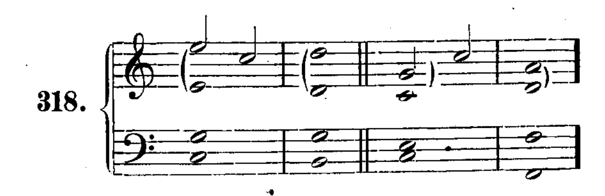
*) Квинты и октавы въ обратномъ движеніи въ среднихъ голосахъ могутъ быть допущены.

**) Здѣсь теноръ перекрещивается съ басомъ и имѣетъ временно значеніе послѣдняго.

ній, проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ. Задержанія сверху внизъ должны быть приготовлены и разрѣшены по строгимъ правиламъ. Проходящія и вспомогательныя ноты употребляются только діатоническія. Въ минорѣ седьмая ступень должна быть, въ качествѣ проходящей ноты, употребляема безъ повышенія.



Примѣчаніе. *Октавы* и *квинты* на двухъ однородныхъ частяхъ такта принимаются за явныя запрещенныя послѣдованія, напр.:



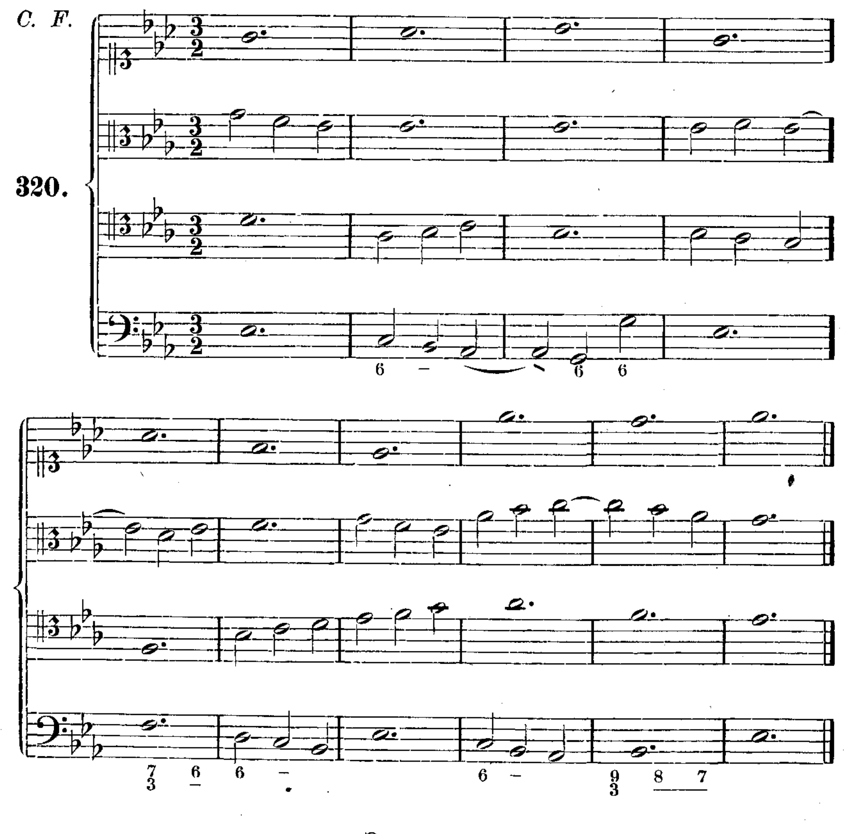
---

*) Исключенія изъ правилъ разрѣшенія задержанія § 77, п. 3 допускаются и въ строгомъ стилѣ.

Задачи.

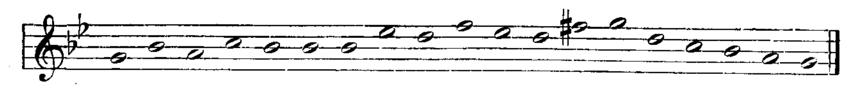


121. При трехдольномъ дѣленіи, въ цѣломъ тактѣ могутъ быть два аккорда, изъ которыхъ одинъ на сильномъ, а другой на второмъ слабомъ времени. На первомъ слабомъ времени могутъ быть или разрѣшенія задержаній, или проходящія и вспомогательныя ноты, но не новый аккордъ.



Задачи.

321.



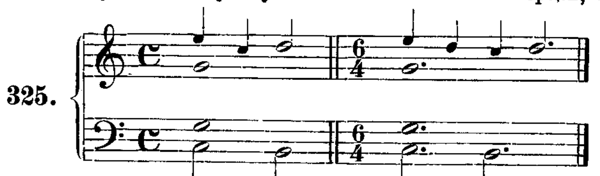
122. При четырехдольномъ дѣленіи на бывшемъ сильномъ времени ставятся аккорды или задержанія, а на слабыхъ временахъ разрѣшенія задержаній, проходящія и вспомогательныя ноты, а также иногда аккорды. Изъ двухъ проходящихъ нотъ, пополняющихъ пространство кварты, вторая можетъ находиться на бывшемъ сильномъ времени *(A)*; на немъ же можетъ встрѣтиться вспомогательная нота послѣ разрѣшенія задержанія *(Б)*. Приготовленіе ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть короче задержанія *(В)*.

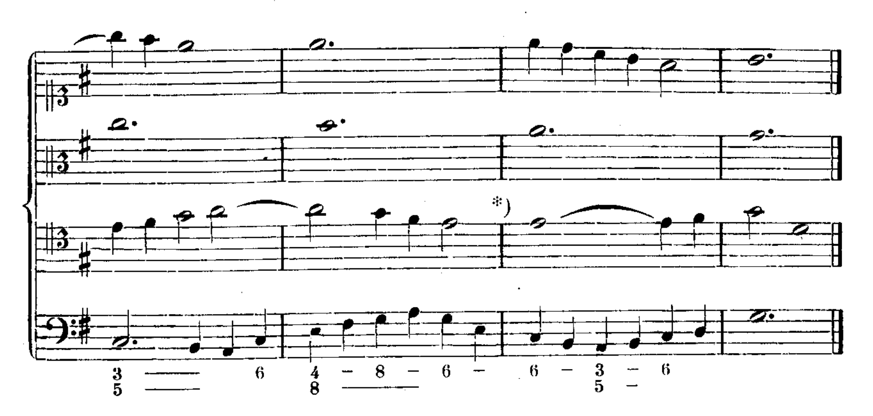


При шестидольномъ дѣленіи нужно различать: 1) тактъ въ шесть четвертей и 2) тактъ въ три половины. Въ первомъ случаѣ сильныя времена приходятся на первой и четвертой четвертяхъ, во второмъ: первая, третья и пятая четверть суть сильныя и относительно сильныя времена, а вторая, четвертая и шестая—слабыя. Въ первомъ случаѣ, каждая половина такта есть какъ бы отдѣльный трехдольный тактъ; во второмъ на третьей и пятой четверти могутъ находиться проходящія ноты подобно тому, какъ онѣ встрѣчаются въ четырехдольномъ дѣленіи на бывшемъ сильномъ времени. На третьей четверти, во второмъ случаѣ, встрѣчается также вспомогательная нота послѣ задержанія. Задержаніе, составляющее половину, можетъ во второмъ случаѣ находиться только на первой половинѣ: задержаніе, составляющее четверть, можетъ встрѣтиться на первой, третьей и пятой четверти.



*) На слабыхъ временахъ трезвучіе можетъ быть безъ терціи, напр.:





Задачи.



123. Восьмыя въ строгомъ стилѣ встрѣчаются только въ одномъ случаѣ: когда послѣ задержанія на первомъ сильномъ времени, на первомъ слабомъ появляется разрѣшеніе вмѣстѣ съ нижней вспомогательной нотой.



*) Здѣсь тоже на слабомъ времени недостаетъ терціи.

124. Въ трехголосной гармоніи строгаго стиля трезвучія могутъ быть полныя, или лишенныя квинты, причемъ весьма часто встрѣчается и удвоенная терція. Въ заключительной каденціи послѣднее трезвучіе можетъ быть безъ терціи.

329.

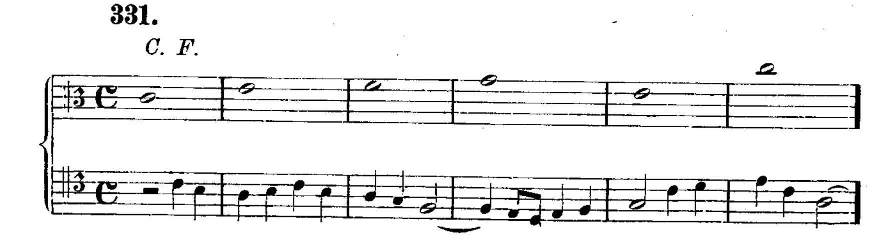


Въ двухголосной гармоніи на сильномъ времени должны быть консонансы совершенные и несовершенные. Каденція состоитъ изъ терціи, разрѣшающейся въ тоническую приму, или изъ сексты, предшествующей тонической октавѣ.

330. 

Диссонансы на сильныхъ временахъ образуются вслѣдствіе задержанія. На второмъ сильномъ времени можетъ находиться и проходящая, или вспомогательная нота.

331.





Задачи. Гармонизовать трех- и двухголосно одно изъ прежнихъ Cantus firmus.

125. Теперь, владѣя трехголосной и двухголосной гармоніей строгаго стиля, мы имѣемъ возможность въ гармоніи, расположенной на бóльшее число голосовъ, по временамъ останавливать голоса, давая имъ паузы. Эти остановки должны приходиться на сильныхъ временахъ такта.

Примѣръ пятиголосной гармоніи.

332.



Примѣръ шестиголосной гармоніи.

333.





Задачи. Гармонизовать пяти- и шестиголосно, выбравъ нѣкоторые изъ прежнихъ Cantus firmus.

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ.

Дальнѣйшее развитіе голосоведенія.

126. Научившись изъ строгаго стиля искусству изящно округлять голоса посредствомъ мелодическаго ихъ усовершенствованія, мы снова можемъ возвратиться къ свободному сопровожденію данныхъ голосовъ, допускающему всякія гармоническія сочетанія, лишь бы красота и свобода голосовыхъ движеній, а не побужденіе, ничѣмъ не мотивированное, употребить тотъ или другой аккордъ, были главною цѣлью гармонизатора. Строгій стиль не болѣе какъ отличная школа для начинающаго; но нѣтъ никакой надобности, имѣя въ своемъ распоряженіи многочисленный рядъ гармоническихъ сочетаній, держаться въ тѣсныхъ рамкахъ ограниченнаго числа дозволяемыхъ въ строгомъ стилѣ аккордовъ. И такъ, въ слѣдующихъ работахъ мы внесемъ въ гармонію всѣ извѣстныя намъ гармоническія формы, оставаясь, впрочемъ, въ полномъ подчиненіи условіямъ мелодически-плавнаго голосоведенія и предпочитая формы простыя формамъ сложнымъ, исключительнымъ. Изъ всего предшествовавшаго намъ достаточно извѣстно, какія сочетанія наиболѣе употребительны и какія напротивъ находятъ цѣлесообразное примѣненіе лишь при извѣстныхъ условіяхъ, находящихся въ зависимости отъ цѣли сочинителя, отъ идеи, вложенной въ сочиненіе.

127. Для большей ясности укажемъ на аккорды, составляющіе главнѣйшій матеріалъ свободной гармоніи: 1) трезвучія консонирующія съ ихъ двумя обращеніями; 2) доминантаккордъ и уменьшенный септаккордъ съ обращеніями, а также первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія; 3) гораздо рѣже секвенцаккорды, и въ числѣ ихъ чаще всего септаккордъ на второй ступени. Появленіе остальныхъ извѣстныхъ намъ аккордовъ не только не необходимо, но напротивъ слѣдуетъ воздерживаться отъ неумѣреннаго и неумѣстнаго ихъ употребленія.

128. Относительно мелодическихъ измѣненій гармоніи, скажемъ, что задержанія имѣютъ въ ней первостепенное значеніе. Оживляя ее ритмически, служа превосходною связью для аккордовыхъ сочетаній, они вмѣстѣ съ тѣмъ придаютъ ей характеръ величавой важности и вносятъ въ стройное движеніе гармоніи разнообразящій ее элементъ диссонанса. Впрочемъ задержанія вполнѣ умѣстны въ тихихъ движеніяхъ (Andante, Adagio, Largo); нужно, чтобы ухо успѣло уловить моменты приготовленія и разрѣшенія для того, чтобы оцѣнить ихъ красу. Въ скорыхъ движеніяхъ они хороши только въ заключительныхъ частяхъ, гдѣ гармоническое движеніе уже стремится къ покою, такъ что задержаніе занимаетъ уже не части такта, а цѣлые такты, или рядъ тактовъ.

Проходящія и вспомогательныя ноты не вносятъ ничего существенно новаго въ аккорды, но драгоцѣнны въ мелодическомъ и ритмическомъ отношеніяхъ.

129. Въ свободномъ стилѣ нѣтъ надобности воздерживаться отъ нѣкоторыхъ запрещенныхъ въ строгомъ стилѣ скачковъ. Изъ всѣхъ интерваловъ въ предѣлахъ октавы только скачекъ на большую септиму всегда не мелодиченъ. Намъ уже извѣстно, что касательно увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ, послѣдніе мелодичны, а первыхъ нужно избѣгать. Хроматическія движенія допускаются, но умѣренно.

130. Въ трехголосной гармоніи дозволяется свободное употребленіе уменьшеннаго трезвучія и его втораго обращенія.

334.

Въ двухголосной—на сильныхъ временахъ дозволяется употребленіе тритона и его обращенія, если они стоятъ передъ тоникой и ея терціей, при чемъ вводный тонъ разрѣшается вверхъ, а четвертая ступень внизъ.

335.

Тритонъ для современнаго уха не представляетъ рѣзкаго диссонанса потому, что онъ напоминаетъ намъ доминантаккордъ. По этой послѣдней причинѣ малая септима и обращеніе ея, правильно разрѣшенныя, допускаются въ двухголосной гармоніи.

336.

Вообще диссонансы, входящіе въ составъ доминантаккорда или уменьшеннаго септаккорда, употребляются свободно, лишь бы непосредственно за ними, или послѣ другихъ слѣдующихъ за ними интерваловъ изъ этого же аккорда, было разрѣшеніе въ тонику.

337.

131. Нѣтъ надобности, чтобы Cantus firmus состоялъ изъ цѣлыхъ нотъ. Предлагаемъ для разработки въ четыре, пять и шесть голосовъ *) слѣдующіе данные голоса.

*) Трех- и двухголосныя гармонизаціи не требуютъ особыхъ упражненій; онѣ могутъ встрѣтиться въ многоголосныхъ сочиненіяхъ при паузахъ.



132. Если для гармоническаго сопровожденія дается голосъ, уже украшенный всѣми мелодическими формами, то нужно умѣть

понять, въ виду какой гармоніи изобрѣтенъ тотъ или другой ходъ даннаго голоса. Сопровожденіе выработанной мелодіи требуетъ, чтобы остальные голоса въ ритмическомъ отношеніи были по возможности покойны, дабы главный голосъ выдѣлился между ними, напр.:





*) Здѣсь предполагается педаль, въ теченіе которой движенія шестнадцатыми должны изъ баса перейти въ верхніе голоса.

133. Для нашихъ упражненій въ гармоніи мы избрали и постоянно держались стиля вокальнаго, какъ наиболѣе способствующаго изученію искусства голосоведенія, составляющаго всю сущность гармонической техники. Само собою разумѣется, что стиль музыки инструментальной (камерной, оркестровой, фортепіанной) несравненно свободнѣе вслѣдствіе того, что онъ не имѣетъ въ виду опредѣленнаго количества голосовъ, а цѣлую гармоническую массу, по временамъ только сокращающуюся въ форму послѣдовательнаго сочетанія бóльшаго и мѐньшаго числа голосовъ. Способы проявленія гармоническихъ формъ, являющихся вообще въ музыкѣ инструментальной, безконечно разнообразны, и нѣтъ никакой возможности подвести ихъ подъ систематическій рядъ правилъ. Анализъ хорошихъ сочиненій (напр. сонатъ Бетховена) — вотъ наилучшій способъ въ совершенствѣ изучить эту трудную науку. На сей конецъ мы и совѣтуемъ ученику посвящать какъ можно болѣе часовъ внимательному разсмотрѣнію многочисленныхъ образцовъ музыки инструментальной. Для полнаго ознакомленія съ ней необходимы еще свѣдѣнія о гармонической **фигураціи**, которую мы и разсмотримъ въ нижеслѣдующей главѣ.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

Гармоническая фигурація.

134. Гармоническая фигурація есть чисто инструментальная форма, гдѣ голоса въ мелодическомъ смыслѣ прекращаютъ свой самостоятельный ходъ, сливаясь въ одномъ гармоническомъ голосѣ и дробясь на мелкія ритмическія части.



Фигурація или сохраняетъ количество гармоническихъ голосовъ, или же удваиваетъ ихъ, смотря по діапазону инструмента, отъ низшихъ до высшихъ октавъ. Законы гармоническихъ сочетаній должны быть соблюдаемы и въ фигураціи, но такъ какъ ухо не успѣваетъ слѣдить за подробностями этихъ сочетаній, то впечатлѣніе неправильностей (запрещенныхъ послѣдованій) значительно ослабляется. Касательно **запрещенныхъ октавъ** слѣдуетъ, впрочемъ, различать октавы въ послѣдованіи самостоятельныхъ голосовъ и октавы какъ **удвоенія**. Мы легко различимъ тѣ отъ другихъ, если, сокративъ всѣ повторенія, приведемъ фигураціонное послѣдованіе въ простое четырехголосіе.



Всего важнѣе въ фигураціи — изобрѣтеніе **фигуры** т. е. мотива и затѣмъ тщательное его проведеніе.



*) Въ данной гармоніи терція этого секстаккорда не удвоена, но въ фигураціи, для проведенія мотива, это оказалось нужно.



Повторяя мотивъ, слѣдуетъ заботиться всего болѣе объ удобствѣ исполненія; поэтому можно и уклоняться отъ послѣдовательнаго проведенія мотива, если это будетъ сдѣлано въ виду легкости исполненія. Такимъ образомъ въ нашемъ примѣрѣ, въ фиг. 6-ой, мы имѣли въ виду фортепіано и должны были второй аккордъ (трезвучіе *G*) для лѣвой руки написать такъ, что ходъ голосовъ не соотвѣтствуетъ данной гармоніи; но это сдѣлано вслѣдствіе неудобства для лѣвой руки сохранить въ скоромъ темпо первоначальное послѣдованіе.

345.


135. Если мотивъ не приходится по своему размѣру на мѣньшую часть такта, то достаточно повторить одну часть его, лишь бы ритмическое движеніе сохранилось.

346.


136. Задержанія выражаются фигураціей весьма легко.

347.


Гармоническая фигурація иногда соединяется съ мелодической, какъ напр. въ фиг. 5-ой.

Задачи. Гармонизація и фигурація слѣдующихъ басовъ.

348.




ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Свободныя прелюдіи.

137. Весьма полезно будетъ заняться свободными, не стѣсненными даннымъ голосомъ, послѣдованіями гармоніи, модулируя при томъ въ различныя тональности. Сочиненія этого рода, не вылившіяся въ округленную форму и не развивающія одну главную мысль *), должны отличаться единственно послѣдовательностью и ловкостью гармоническихъ сочетаній. Они могутъ быть закончены въ главномъ тонѣ или представлять собой проходящую модуляцію, при чемъ въ концѣ можетъ быть употреблена педаль.

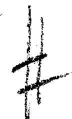
349.



*) Въ дальнѣйшемъ прохожденіи курса теоріи сочиненія, ученикъ дойдетъ и до *ученія формъ музыки*.



Примѣчаніе. Для большаго удобства слѣдуетъ каждый голосъ ставить въ отдѣльной системѣ въ соотвѣтствующемъ ключѣ.



ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Уклоненія отъ гармоническихъ законовъ.

138. Хотя выведенные путемъ опыта и подтвержденные музыкальнымъ чувствомъ, гармоническіе законы непреложны въ своей сущности, но въ гармоніи вполнѣ развившейся, мелодическія требованія голосовъ столь сильны, что они часто оправдываютъ рѣшительныя уклоненія отъ этихъ законовъ. Преобладаніе мелодическаго элемента и подчиненіе ему аккордовыхъ сочетаній особенно рѣзко выражается въ неправильныхъ разрѣшеніяхъ диссонирующихъ аккордовъ.

Очевидно полное освобожденіе отъ правилъ естественнаго сопряженія аккордовъ можетъ быть допущено только въ сочиненіяхъ опытнаго гармонизатора, нарушающаго законы сознательно, преслѣдующаго при этомъ цѣли болѣе высокія, чѣмъ внѣшняя правильность гармоніи, основанная на тщательномъ соблюденіи школьныхъ правилъ.

Такъ, напримѣръ, доминантаккордъ по гармоническому закону, выведенному изъ самой природы этого аккорда, долженъ быть разрѣшенъ въ тоническое трезвучіе; но если, избѣжавъ переченія и запрещенныхъ параллелизмовъ, повести голоса мелодически красиво, то можно разрѣшить его въ любое изъ трезвучій въ предѣлахъ тона или внѣ этихъ предѣловъ.



350.

При соблюденіи требуемыхъ мелодичностью условій, доминантаккордъ можетъ быть разрѣшенъ и въ диссонирующій аккордъ.



351.

Точно также каждый диссонирующій аккордъ можетъ разрѣшиться въ постороннее трезвучіе или всякій другой аккордъ, если это отступленіе отъ закона выкупается красотой и тѣми высшими цѣлями, къ которымъ стремится сочинитель.

Подобныя неправильныя разрѣшенія диссонирующихъ аккордовъ называются ложными или прерванными каденціями.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Каденціи.

139. Приведемъ въ систему и дополнимъ свѣдѣнія о каденціяхъ, отрывочно встрѣчавшіяся въ настоящемъ руководствѣ.

Онѣ раздѣляются на полныя (автентическія), половинныя и прерванныя.

Полная (автентическая) каденція состоитъ изъ гармоній доминанты и тоники; она называется совершенной, когда оба

аккорда основные, и при томъ тоническое трезвучіе находится въ положеніи октавы; въ другихъ случаяхъ она называется несовершенной.



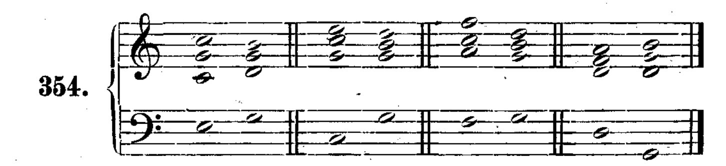
352.

Если басъ доминанты разрѣшается въ другую ступень, то каденція называется прерванной.



353.

Половинная каденція есть обратная сторона полной; первый аккордъ въ ней можетъ быть тоникой или однимъ изъ трезвучій субдоминантовой гармоніи; второй—трезвучіе на доминантѣ.



354.

Кромѣ того существуетъ еще извѣстная намъ каденція церковная, называемая также плагальной. Дальнѣйшее развитіе ученія о каденціяхъ относится къ наукѣ о формахъ сочиненій.

